



الرقابة الرديفة

د. خالد عبد اللطيف رمضان

رغم أن الكتاب والمبدعين في وطننا العربي يتعرضون لشتى صنوف الملاحقة والتضييق من قبل الأجهزة الحكومية خاصة الرقابة الرسمية، إلا أن ما حدث في السنوات الأخيرة من ظهور رقابة اجتماعية جديدة رديفة للرقابة الرسمية، وغالباً ما تتسم هذه الرقابة بطابع ديني متشدد، ومن منطلق الحسبة، تلاحق التجمعات الدينية خاصة التي تشغل بالشأن السياسي الكتاب والمبدعين وترفع قضايا في المحاكم ضد كل من يحيد عن توجهاتهم أو يتجاوز الخطوط الحمراء التي وضعوها، ولديهم كم كبير من التهم الجاهزة ضد من يخالفونهم الرأي، بل يكفرونهم في أحيان كثيرة، وكم من كاتب تعرض للمضايقة والملاحقة القضائية لسنوات حتى يتمكن من إثبات براءته من التهم المنسوبة إليه، وضاع معظم وقته في متابعة قضيته أمام المحاكم ويبدد جل ما ادخر في حياته من مال لدفع تكاليف المحامين ورسوم القضايا..؟ لقد وصل بنا الحال، إلى أن أصبحنا نترحم على الرقابة الحكومية الرسمية، وقياساً بما نشهده اليوم، نعتبرها متسامحة.

ما أوصلنا إلى هذه الحال، تراجع القوى الوطنية الليبرالية في الساحة السياسية العربية، لحساب القوى التي تتخذ من الدين منطلقاً لعملها السياسي، واستطاعت هذه القوى أن تنظم نفسها وتجنّد الناشئة والشباب وتربي الكوادر وتقتحم عالم المال والتجارة فتصبح قوة اقتصادية مؤثرة بما تملك من مؤسسات مالية وشركات مهيمنة على الاستثمار والعقار والخدمات والصناعة.. واستطاعت أن تستقطب الشارع، من خلال العزف على وتر العاطفة الدينية، كما استطاعت من خلال ما تملك من موارد مالية أن تهيمن على قطاعات من الشارع العربي.. وتبعاً لذلك سيطرت هذه القوى على بعض منظمات المجتمع المدني، ووصلت إلى البرلمانات وأصبحت لها قنواتها التلفزيونية وصحفها.. وتأثيرها يزداد يوماً بعد يوم، بينما القوى الليبرالية

تتراجع ويتراجع تأثيرها على الشارع، وحتى على الحكومات التي تؤثر التحالف مع القوى الدينية في بعض الأحيان لعلمها بقدرتها على التأثير الجماهيري، ووزنها في المجتمع.

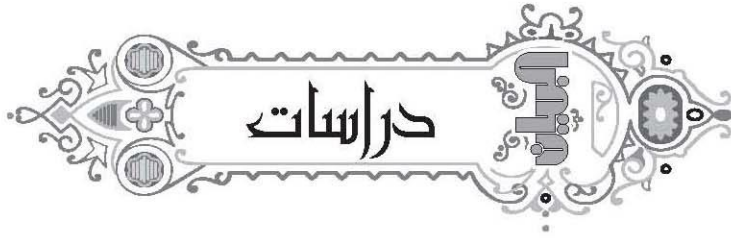
وفي ظل التفكك في القوى الوطنية، حتماً سنشهد المزيد من التضيق على الحريات، ومطاردة الكتّاب والمبدعين.. حيث لا ظهر لهم ولا سند.

لذا نجد أن كثيراً من المبدعين قد آثروا السلامة، وكفوا عن الإبداع، وخاصة الشعراء خشية الملاحقة والمضايقة.

فالشعر يحتاج إلى فسحة من الحرية أكبر في التعبير، وإلى فضاء رحب للإبداع تحتمه اللغة المجازية بكل ما تملك من انطلاق وانعتاق من لغة الواقع مما يجعل الشاعر عرضة لتأويل كلامه وملاحقته بسيل لا ينقطع من التهم.

بعد كل هذا كيف نستغرب تراجع الابداع العربي في شتى مجالات الابداع الفني والأدبي؟!





تاريخية ابن خلدون

بقلم: عبدالله خليفة
(البحرين)

رؤيتان متضادتان

في التمهيد الأولي لكتابه (كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، يدعو ابن خلدون لتجاوز النظرة السردية للتاريخ العربي الإسلامي نحو نظرة تحليلية تحليلية له، فيقول بأن التاريخ: (إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب الأمثال، وتطرف الأندية إذا غصها الاحتفال.. إلخ) . (١) ولكن هذا الظاهر السردى وراءه شيء آخر: (وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع، وأسبابها عميق...) .

إن هاتين الطريقتين تعبران عن نمو النظر التاريخي في الكتابة العربية، ولهما تاريخهما الخاص المرتبط بضرورة الوعي والتطور الاجتماعي، ولكن ابن خلدون لا يقرأ تاريخ هذه الكتابة التاريخية على نحو تاريخي، بل على نحو ذاتي فهناك الفحول الذين كتبوا تاريخ العرب والإسلام وهناك المندسون:

(وأن فحول المؤرخين في الإسلام قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها، وسطورها في صفحات الدفاتر وأودعوها، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل وهموا فيها أو ابتدعوها، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها ووضعوها...) (٢).

يظهر الصنف الأول من الكتابة التاريخية بأنه كتابة سردية خبرية بلا تحقيق وتنقيح، ثم ظهرت كتابة أخرى كتبها نفرٌ محدود مثل ابن إسحاق والطبري وابن الكلبي ومحمد

بن عمر الواقدي وسيف ابن عمر الأسدي والمسعودي وغيرهم كما يقول، ثم لا يقوم ابن خلدون بتتبع الكتابتين وسببیتاهما بل يتطرق إلى حكم عام تجاه أولئك المؤرخين:

(إلا أن الكافة اختصتهم بقبول أخبارهم، واقتفاء سننهم في التصنيف واتباع آثارهم).

وبهذا فإن ابن خلدون لم يقيم بغربة هاتين المدرستين، وتحولت المدرسة الأخيرة إلى كل عام، لم يُدرس للوصول إلى كيفية كتابة التاريخي بشكل موضوعي.

وعبر هذه القفزات بين شكلين من الوعي التاريخي ومن ثم عبر تعميم الشكل الأخير الذي يقول عنه إنه الخلاصة، يتناول بلمحات خاطفة الشكل الأخير من السرد التاريخي محدداً مداه، بأنه قام بتناول عموم الدولتين في صدر الإسلام، أو قام بتجاوز ذلك وتناول ما قبل وما بعد الإسلام، فيأخذ السرد التاريخي المذكور هنا المدى الزمني وليس بنيته الداخلية التحليلية والتفسيرية المفترضة. ثم هناك المثال الثالث وهو حين يقوم مؤرخون بالكتابة عن تواريخ بلدانهم، وكل هذه التواريخ في الكم الزمني والجغرافي، وليس في الوعي السرد التحليلي للتاريخ الذي كان يفترض من ابن خلدون كشفه وتحديد هياكله.

ثم يطرح ابن خلدون في ومضات متقطعة أسباب ضعف ذلك الوعي بالتاريخ، أي حين يدخل في النسيج الفكري المنهجي

المطلوب فيصف عمل المؤرخين بأنهم: (.. يجلبون الأخبار عن الدول، وحكايات الوقائع في العصور الأول، صوراً تجردت عن موادها، وصفحات انتضيت من أعمادها .. إنما هي حوادث لم تعلم أصولها، وأنواع لم تعبر أجناسها ولا تحققت فصولها)، (٣) فيتركز نقد ابن خلدون هنا حول (الوقائع) التي سردها بمرادفات عدة، فهذه الوقائع المسرودة لم تكن تمتاز بالدقة من قبل الساردین.

ويتمحور السرد التاريخي المطلوب هنا حول الدول، مركز بؤرة الحكي التاريخي:

(ثم إذا تعرضوا لذكر الدولة نسقوا أخبارها نسقاً، محافظين على نقلها وهماً أو صدقاً، لا يتعرضون لبدايتها، ولا يذكرون السبب الذي رفع من رايها ..)، (فيبقى الناظر متطلماً بعد إلى افتقاد أحوال مبادئ الدول ومراقبتها، مفتشاً عن أسباب تراجحها أو تعاقبها، باحثاً عن المقنع في تباينها أو تناسبها) (٤).

إن هذا السرد غير العميق للتاريخ يتركز حول الدول وقيامها واضمحلالها.. إلخ، فيغدو التاريخ عند ابن خلدون هو بحث في تاريخية الدول، ويظهر أن الطريقتين السابقتين قبله في التأريخ هما طريقة واحدة، دون أن نرى أنها بنية منهجية مختلفة عن السابقة، فهي طريقة سرد غير دقيق للدول، حيث أن السابقيين عموماً لم يجمعوا بين السرد السياسي وجانب آخر عظيم الأهمية حيث اكتشفه هو ورعاه وهو:

(وأبدیت فيه لأولية الدول والعمران

إن هذا ليس تاريخاً فحسب بل هو بُنى اجتماعية قامت بهضم الثقافة العربية الإسلامية وإعادة تكوينها داخلها، ولا يمكن لوعي ابن خلدون أن يخرج من هذه البُنى وفوائنها، وهو قد تشكل وعيه فيها.

وقائع ومنهجية

لكي يدلل ابن خلدون على المنهجية الجديدة التي يطرحها يختار عدة أمثلة متباينة، من مواقع عدة متناثرة من التاريخ جاءت على ما يبدو عفواً. فهو يطرح واقعة زعم المؤرخين القدامى ولا يحددهم، بأن تبع اليمن قاموا بغزوات إلى المغرب والصين وأنهم حكموا هذه البلدان، ويدلل على سخف هذه التواريخ بأدلة دقيقة عن الجيوش والجغرافيا، فيظهر استحالة مثل هذه الأخبار (وهو للأسف يقبل هذه المزاعم لاحقاً في فصل آخر في إحدى هفواته). ثم ينتقل إلى سياق آخر وهو نقد التفسير الخرافية لأية قرآنية عن (إرم ذات العماد) وهو كذلك يقوم بنقدها عبر كشف استحالة وجود مدن خرافية هائلة بهذا الشكل وأيضاً عبر أدلة كشف تناقضاتها الداخلية وغيابها عن جغرافية زمنه.

ثم يقفز إلى واقعة من العصر العباسي، وهي واقعة جزئية شخصية وهي عشق العباسية أخت هارون الرشيد لجعفر البرمكي حيث اعتبرها بعض المؤرخين بأنها سبب نكبة البرامكة، ولكن ابن خلدون فجأة يندفع متحمساً مدافعاً عن الرشيد والعباسية، وكونهما من السلالة النبوية وأنه لا يمكن أن تكون العباسية

عللاً وأسباباً)، وشرحت فيه من أحوال العمران والتمدن وما يعرض في الاجتماع الإنساني من العوارض الذاتية ما يمتك بعلى الكوائن وأسبابها، ويعرفك كيف دخل أهل الدول من أبوابها (٥).

إذن فإن ابن خلدون يقوم بالسرد السياسي والاجتماعي مترابطين متداخلين، حيث كانت الطريقة فيما قبله هي فك الاتصال بينهما، حيث تبدو الدول لديه هي المظهر التاريخي الأولي، فهي أساس الحركة التاريخية، وهي لها أسباب اجتماعية، أما السرد التاريخي قبله فلم يكن كذلك حسب رأيه.

تتوافق وخيوط المنهجية الوامضة الأولى تحديداً لفصول الكتاب واختصاصه بتاريخ المغرب الذي تتواشج فيه تواريخ أمم أخرى ولهذا فإنه يختص بقراءة تاريخ الشعبين اللذين شكلا هذا التاريخ، (وهم العرب والبربر إذ هما الجيلان اللذان عُرف بالمغرب مأواهما، وطال على الأحقاب مثواهما) (٦)، وإذا كان مشتملاً على أخبار العرب والبربر، فإن الكتاب كُتب والعرب أهل حكم سابق لا راهن: (لفناء العرب ودولتهم بها وخروجهم عن ملكة أهل العصبية) (٧).

والكتاب مهدي للسلطان (الكبير المجاهد المقدس أمير المؤمنين أبي الحسن ابن السادة الأعلام من بني مرين)، أي أنه كتب في زمن الموحدين، حين استطاع فريق من القبائل البربرية (الأمازيغ) إنشاء دولتهم المعروفة (٨).

الإسلامي العام ستكون مواقفه متقاربة مع السلطة المركزية الإسلامية، ولكن حين تظهر الانقسامات في العالم الإسلامي، ويتشكل الجناح المستقل الذي شكلته القبائل البربرية (الأمازيغية)، في شمال أفريقيا والأندلس فإن ابن خلدون سيعود إلى جذوره، وإلى انتمائه الثقافي.

وللتدليل على الموقف المناطقي الأمازيغي هناك متن الكتاب الأساسي الذي يعالج تاريخ المغرب من خلال وجهة نظر تقليدية تراجع فيها المؤلف عن منهجيته، والأهم هنا أن نلاحظ الكثير من المقاطع في المقدمة نفسها. فكل الظواهر التاريخية السياسية التي شكلها البربر وساهموا فيها بشكل هام، هي ظواهر إيجابية عظيمة في نظر ابن خلدون، والأمر يبدأ من أهمية الدولة الفاطمية حتى إلى الأكلات المغاربية.

فحين يصور هجوم العباسيين البغيض على الدولة الفاطمية المتسعة وذلك (الزعم) الذي أطلقوه على الفاطميين بكونهم ليسوا من السلالة العلوية يقول:

(.. يدفعون به عن أنفسهم وسلطانهم معرة العجز عن المقاومة والمدافعة لمن غلبهم على الشام ومصر والحجاز من البربر الكتامين شيعة العبيديين وأهل دعوته) (١٠).

ويتصاعد الوعي بدور البربر وأهميته التاريخية حين يناقش في الوقائع التالية مسألة مؤسس الدولة الإدريسية ومؤسس الدولة الموحدية. فمؤرخون مشرقيون

يمثل هذا الخلق، وأن الرشيد أبعد ما يكون عن الخمر واللهو .. الخ.

إن التحول والدفاع عن السلطة العباسية بشكل عاطفي سيتلوه في فقرات أخرى هجوم مقذع على هذه السلطة العباسية نفسها، وهذا يجري في معرض الكتابة عن منهج موضوعي مفترض لقراءة التاريخ.

ويواصل ابن خلدون في هذه الفقرات دفاعه الحماسي عن العباسيين منتقلاً للدفاع عن المأمون ويحيى بن أكتثم وأنهما بعيدين عن الخمر، مستشهداً بأحمد بن حنبل في الدفاع عن يحيى، وهي طريقة حماسية قفز إليها ابن خلدون فأصطف في فكره المختلفون المتعارضون بشدة في ذلك العصر ليدافع عن قضية جانبية ثانوية ليست لها علاقة بسياق التاريخ العام.

ثم ينتقل إلى مشهد آخر من مشاهد الحكى المغلوط للتاريخ كما يُصور، فيقول بأن: (ما يذهب إليه الكثير من المؤرخين والأثبات في العبيديين خلفاء الشيعة بالقيروان والقاهرة من نفهم عن أهل البيت صلوات الله عليهم والطن في نسبهم إلى اسماعيل ابن جعفر الصادق يعتمدون في ذلك على أحاديث لفقت للمستضعفين من خلفاء بني العباس تزلفاً إليهم بالقبح فيمن ناصبهم العدا ..) (٩). ثم يقوم ابن خلدون الأشعري المالكى بالدفاع عن دولة الفاطميين دفاعاً شديداً.

لا نستطيع أن نفهم هذه التقلبات لابن خلدون دون أن نعرف جذور الهوية الفكرية له، فهو حين يتحدث عن الفضاء

الأندلس من ذكاء العقول وخفة الأجسام
وقبول التعليم ما لا يوجد لغيرهم وكذا
أهل الضواحي من المغرب بالجملة مع
أهل الحضر والأمصار... (١٢).

إذن فإن المنهج الباحث بموضوعية عن
السببيات التاريخية الحقيقية يصطدم
برؤية غائرة، هي الرؤية (القومية)
المتوارية، وهذه الرؤية ليست منقطعة عن
التكوّن العربي الإسلامي، الذي شكلته
القوى الاجتماعية العليا في سيطرتها
على التاريخ والمعرفة به، الذي تظهر
ذلك في الأشعرية والمالكية، كمذهبين
فكري وفقهي، أحدهما يبحث في العلل
وينسبها كلية إلى الله، والآخر يبحث في
الأحكام ويطبقها على الوقائع الجديدة.

وقد أخذ الفكر الثقافي للأمازيغ بهذين
الجانبين مع تبلور السلطة السياسية-
الدينية لهذه القبائل. ومن هنا تظل صورة
الإله في هذا الوعي الثقافي مهيمنة بشكل
كلي على الوجود، ولكن ليس من خلال
النفس الكلية والعقول المفارقة، بل أن
جوانب مهمة من العالم الموضوعي تظهر
بدون تلك التدخلات الواسعة الغيبية،
وتظل صورة الإله تسد النقص المعرفي إذا
لم تظهر الأسباب البشرية، ومع هذا فإن
ابن خلدون يستعير من منظومة أخوان
الصفاء جوانب غيبية معينة، محافظاً على
تحويلها بشكل (سني).

وإذا كان ابن رشد هو التشكيل الفلسفي لهذه
الثقافة وقد قُطعت عن الغيبات الواسعة،
فإن ابن خلدون ركب هذه الموجة في مادة

ومغاربة معاً قد عيروا نسب مؤسس
الدولة الإدريسية:

(ولتعلم أن أكثر الطاعنين في نسبهم إنما
هم الحسدة لآعقاب إدريس هذا من منتم
إلى أهل البيت أو دخيل فيهم فإن ادعاءً
هذا النسب الكريم دعوى شريف على
الأمم والأجيال من أهل الآفاق...) (١١).

ويطبيعة الحال لا يمكن إلا أن يدافع ابن
خلدون بقوة المهدي بن تومرت فهو يعيش
في ظل خلفائه:

(ويلحق بهذه المقالات الفاسدة المذاهب
القائلة ما يتناوله ضعفة الرأي من فقهاء
المغرب من القدح في الإمام المهدي
صاحب دولة الموحدين ونسبته إلى
الشعوذة والتلبيس فيما أتاه من القيام
بالتوحيد الحق...) (١٢).

ويدرك ابن خلدون بأن هذه الأنساب
ليست هي سبب انتصار مؤسس دولة
الموحدين (وإنما كان اتباعهم له بعصية
الهرجية والمصمودية ومكانه منها ورسوخ
شجرته فيها).

ورغم موضوعية ابن خلدون في البحث
عن الأسباب المناخية وطريقة العيش
والأكل في تشكيل السلوك، وأحياناً لا
موضوعيته وتعميماته على مناطق عربية
كاملة، فإن منطقته تصبح شأنها آخر:

(وكذا أهل بلاد المغرب على الجملة
المنغمسون في الأدم والبر مع أهل
الأندلس المفقود بأرضهم السمن
جملة وغالب عيشهم الذرة فتجد لأهل

وعى ابن خلدون وراء هذه الموجات .

زاوية الرؤية

يعرض ابن خلدون منهجه مرةً أخرى فيقول:

أعلم أنه لما كانت حقيقة التاريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعدتهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال (١٤).

يقيم ابن خلدون تراتبية خاصة للحدث التاريخي ويتجلى ذلك أولاً في قيام العصبيات بدور المحرك التاريخي الأساسي، وثانياً يقوم هذا المحرك بإنتاج مختلف أنواع السلطات، وثالثاً يتشكل من هذه السلطات البناء الاجتماعي العام والثقافة.

إننا هنا أمام نظرة لفهم التاريخ البدوي، أي كيف يقوم الرعاة بصناعة التاريخ. وهذه النظرة ترتبط بالسابقة، حيث كان التاريخ العربي الإسلامي الأساسي يتشكل في حلقاته المراثية من خلال عدسة ابن خلدون عبر العصبيات، سواء كان بشكله المركزي أم في روافده التي تشكلت لاحقاً، فصار التاريخ الأمازيغي جزءاً من هذه الروافد للنهر الكبير بقانونه الرئيسي، وهو قانون صناعة القبائل للتاريخ العربي الإسلامي الوسيط.

التاريخ، ومن هنا ستقوم صورة الإله بتعيين الحدود الخارجية الكبرى لهذا الوجود التاريخي، من حيث علاقته بالطبيعة ومن حيث رموزه الدينية، ولهذا فما بعد هذه الحدود سيكون من الصنع البشري.

ولكن هذا الصنع ليس مجرداً ومفارقاً، بل هو مرتبط بالصانع لهذه المادة الثقافية، أي بلحظته الزمنية وموقفه، وطبيعة المادة المعرفية التي يتعامل معها ومدى تبحره فيها وموضوعيته.

فإذا جئنا لابن خلدون في هذه النقطة، فإننا نرى كيف تتشكل بداية فحصه التاريخي بتكوينه الثقافي المسبق، والتيارات السياسية- المذهبية السائدة، فهناك مواد يتعامل معها بلا موقف

مسبق مهيم ومسيطر مباشر على تحليله، كنفقه لأساطير التاريخ اليميني القديم وكشف سبب نكبة البرامكة من جانب الصراع مع هيمنة الدولة والرشيد، ولكن هذه المواقف الموضوعية تتراجع حين يتعلق الأمر بكشف تاريخ الظاهرات في شمال أفريقيا، فهنا يتأدلج التاريخ ولا يقوم ابن خلدون بمثل انطلاقته الأولى، فهو إذ يقف مع القوى المسيطرة على صنع التاريخ الإسلامي، كالأسرة النبوية والعلوية والأشراف عموماً، فإنه ينحاز بعد ذلك للقوى التي سيطرت على التاريخ المغربي والأندلسي، وتغدو رواياتها لهذا التاريخ هي (الحقيقة) التاريخية، وكل هذه الطبقات من الأشراف هي موجات رعوية أسست حراكاً اجتماعياً، فيتوارى

بها مستويات اجتماعية متناقضة، فهي تتحرك وتحكم وكأنها جوهر مطلق، ثم يأتي التغيير والتفسخ ليس من داخلها بل من خارجها، عبر قيامها بالسيطرة على الدولة فتتاكل تلك العصبية بالغنى والبذخ والترهل فتأتي قبيلة أخرى وهكذا، يغدو التاريخ العربي والإسلامي وكأنه إعادة إنتاج مستمرة لهذه القبلية بمراحلها. ومن هنا يغدو تاريخ القبائل حسب رؤية ابن خلدون، رغم أنه يمرّ بالتاريخ، كأنه خارج التاريخ كذلك.

أي أن تشكيل قبيلة قريش وعصبيتها هي نفسها عصبية قبيلة أخرى، لا أن يكون تاريخ قبيلة قريش مرتبط ببنية اجتماعية معينة، هي بنية عشائرية ما قبل العبودية- الإقطاع، هي غير قبيلة أخرى كونت سلطتها في زمن تشكل أسلوب الإنتاج الإقطاعي، أي أن المدى النهضوي الاجتماعي لقبيلة كهذه هو غير المدى النهضوي لقبيلة في ظرف موضوعي آخر، ولكن هذا لا يغدو مهماً في هذه الرؤية فالهم هو طابع هذه العصبية المتجددة بغض النظر عن المراحل والتشكيلات التاريخية.

هذا من جانب المسيطرين، أما المسيطرُ عليهم، فإنهم يبدون خارج هذا التاريخ، لكون الفلاحين انصهروا قبلياً وفقدوا العصبية القبلية، ولكنهم كانوا قبائل لهم عصبية سابقة، وهم ينتجون حراكاً اجتماعياً مختلفاً، وهكذا إن التاريخ يغدو أكثر تعقيداً وتركيباً، من كونه نتاج

أي أن التاريخ هنا لا يغدو تاريخ الإنسانية، بل هو تاريخ العرب والبربر أو غيرهم من القبائل التي انضمت للعملية التاريخية، كجماعات رعوية أنشأت تاريخها عبر التكوين العشائري.

إن النظرة الخلدونية هنا هي تسجيل ما حدث ويحدث حينئذ من حراك اجتماعي مرثي للمؤرخ، فيغدو حراك القبائل في تصوره هو التاريخ والعمران ومشكل الدول والمعاش.

وهي- أي النظرة- تسجيلٌ ينفذُ لبعض المستويات التحتية لهذه العملية التاريخية عبر المواد التي تراكت سابقاً.

ومن هنا فهي تتطابق مع الفعل السياسي الرعوي السائد، أي أنها تقرأ ما فعله الرعاة، وكيف كونوا الأبتية الاجتماعية والثقافية، أي أنها تقرأ ما شكله المسيطرون، وليس ما شكله المسيطر عليهم، أي أن تقرأ تاريخ القبائل السائدة واضمحلالها، لا تاريخ الفلاحين الباقين عبر العصور، وكيف تمت السيطرة عليهم واستغلالهم ولكنهم لم يذوبوا. فهي ترى العالم التاريخي من جانب المشكلين والقاهرين للبنى لا من جانب المقهورين.

ومن هنا فهي ستعمم قالب العصبية ولا تقوم بتحليل عناصره الداخلية المتضادة. فالعصبية القبلية كمحرك تاريخي أولي مطلق، سيكون متجوهرًا، أي خارج التناقض، والقبيلة حين تقوم بتشكيل التاريخ عبر السيطرة على المدن، لا يكون فيها تناقض داخلي، أي لا توجد

العصبية القبلية السائدة فقط.

إن زاوية الرؤية التي ينظرُ بها ابن خلدون إلى التاريخ ستؤسس المبنى السردى التاريخي لديه. فزاوية الرؤية التي رأت التاريخ كفعل للعصبية، لن ترى التاريخ كفعل لنوبيان العصبية كذلك. أي أن الحراك اللاعصبى اللاقبلى لن يكون مرثياً لديه ما دام قد قلّص حركة التاريخ على فعل العصبية.

طبيعة الإنتاج

يقول ابن خلدون في تحديد طابع الإنتاج المؤسس للحركة التاريخية:

(أعلم أن اختلاف الأجيال في أحوالهم إنما هو باختلاف نحلّتهم من المعاش فإن اجتماعهم إنما هو للتعاون على تحصيله) ، (وهؤلاء القائمون على الفلح والحيوان تدعوهم الضرورة ولا بد إلى البدو لأنه متسع لما لا يتسع له الحواضر...) ، (فكان اختصاص هؤلاء البدو أمراً ضرورياً لهم) ، (ثم إذا اتسعت أحوال هؤلاء المنتحلين للمعاش.. دعاهم ذلك إلى السكون والدعة إلخ..) (١٥).

تظهر بنية الإنتاج المناطقى العربى الإسلامى، كبنية لا تاريخية فهي مأخوذة في حصيلتها الأخيرة كما تراءت لابن خلدون في عصره، فتظهر المقاربة والمساواة بين التكوينين البدوى والزراعى، كحاجات لتبال السلع بين متساوين، أي أن نظرة ابن خلدون تعود لزمن سيادة البدو في المنطقة، وليس لزمن سيادة الحضارات الزراعية القديمة؛ حضارة وادي النيل

والرافدين، فيبدو له بأن حضارة الإقطاع الدينية الراهنة التي ساد فيها البدو هي حضارة مطلقة منذ التاريخ الأول.

إن مسألة التبادل الإنتاجي تُؤخذ هنا كمسألة تعاون مجردة، وليس كعلاقة تاريخية تعكس أسلوب الإنتاج السائد. ولهذا فإن السائدين في هذا الأسلوب السائد سيكونون قوة الحركة التاريخية الوحيدة.

إن العلاقة بين الإنتاج الزراعى والإنتاج الرعوى، هي علاقة تاريخية طويلة سبق أن قمنا بدرسها (١٦)، وقد ظهرت عبر أشكال تعاونية وصراعية مركبة، وإذ يرى ابن خلدون علاقة التداخل كما هي مأخوذة بشكل عام مجرد في الفكر الفلسفى اليونانى والعربى، فهو يراها كمتجاورات تعاونية وليس كعلاقة تاريخية معتمدة على تبدل أساليب الإنتاج، وبالتالي فإن نظرته ستكون مأسورة في أسلوب الإنتاج الأخير السابق الذكر الذى هيمنت فيه القبائل الرعوية، أي سبرى الشكل القبلى من سيرورة هذا الإنتاج.

ومن هنا سيقوم بدرس الرعاة ومستويات الرعى لديهم وستنقسم الأمم حسب درجة الفلح والرعى فيها:

(فمن كان معاشه منهم في الزراعة والقيام بالفلح كان المقام به أولى من الظعن وهؤلاء سكان المدائر والقرى والجبال وهم عامة البربر والأعاجم) ، (ومن كان معاشه في السائمة مثل الغنم ..) وهؤلاء مثل البربر والترك وإخوانهم من التركمان والصقالية) ، (وأما من كان

موجاتها، تغدو وهي المثلثة التاريخية في تسجيله وبصره. أما الموجات غير العصبية، غير الرعوية، الغائرة والمؤثرة، فإنها تصير غير مسجلة وغير مفحوصة تاريخياً.

إن ابن خلدون يفحص هذه العصبية السياسية المتماسكة في حالة نموها السياسي وسيطرتها وتحللها فحصاً موضوعياً وحين تتحلل تصبح لديه كارثة، يقول في النظر إلى الزراعة:

(ومن كانت عصبية تدفع عنه الضيم فكيف له بالمقاومة والمطالبة وقد حصل له الانقياد للذل والمذلة عاتقة كما قدمناه ومنه قوله صلى الله عليه وسلم في شأن الحرث لما رأى سكة المحراث في بعض دور الأنصار ما دخلت هذه دار قوم إلا دخلهم الذل) (١٨).

ومن هنا ستكون مفردته السابقة الجزئية داخل هذا البناء الفكري، والمظلة بهذا السقف، ودون كشف جذورها ونسيجها قد بدت محيرة للباحثين (١٩).

تغدو الحضارة إذاً هي حضارة الرعاة في زمن عصبيتهم، أي في زمن تماسكهم القبلي، ولكن بعد ذلك حين يتحللون اجتماعياً فهم يدخلون دور الانطفاء والذل، ولهذا كذلك فإنه لا توجد حضارة في وعي ابن خلدون خارج التوهج البدوي هذا، فبعده انطفاء وموات.

ومن هنا كذلك فلا وجود لديه للأمم تسود فيها الزراعة وتقوم عصبيتها على المحراث، أي لن يستطيع أن يرى فعل الأقوام غير الرعوية، أي أن يرى فعل

معاشهم على الإبل (...) وهؤلاء هم العرب وفي معناتهم ظعون البربر وزناتة بالمغرب والأكراد والتركماني والترك بالمشرق، إلا أن العرب أبعد نجعة وأشد بداوة بالقيام على الإبل فقط.. (١٧).

إن أغلبية الأمم المذكورة أعلاه هي الأمم الوسيطة أي المشكلة للعصر الوسيط الإسلامي- المسيحي، وهكذا نرى أن الحراك الاجتماعي يقتصر على هذا العصر، وكيف أن أسلوب الإنتاج العام بتنامي فرعه الرعوي قد أتاح لهذه الشعوب الرعوية: العرب، والبربر، والأتراك.. الخ إمكانية الاستيلاء على الفضاء السياسي للعصر.

إن هذا يبدو لابن خلدون كالفضاء التاريخي الوحيد، وهذا سيترتب عليه تأثيث بيته الفكري بهذه الدعائم.

إن الحراك التاريخي لديه سيكون بفعل هذه العصبيات الرعوية السائدة، ولكن حين تكون في فترة نهضة ومد حضاري، وعندما ستتفكك، وتتحلل من الداخل، فستكون خارج رؤيته، التي راح فيها الحماس للسلطة ولا استمرار العمران يتداخلان فيها بصورة مركبة، فتغدو العصبية الفاعلة هي الأثرة عنده، ولكن حين تضمحل فإنه سيخرجها من عالمه.

وهذا يتطابق مع تطور القبائل البربرية في القبول بالإسلام ثم في صناعة شكلها الحضاري الخاص منه. فالإسلام العام يغدو قائماً على هذه العصبية، والموجات التالية التي فيها قومه موجة مهمة من

خاصاً، ولكن من خلال السائد فيها، في حين شكل الفرس تلك (القومية) ضد السائد المهيمن داخلها، (٢١).

وهكذا فإنه لن يرى التعقيدات في اللوحات المشكلة والإنتاج الثقافي المتكون في تلك المقاومة وموجاته المتعددة وكيف إنه راح يعيد تشكيل تلك الأمة بطريقة مختلفة.

التجهر القبلي

إذن تعودُ الجذورُ الرؤيةَ الخلدونية غير الدقيقة إلى فهمه لمسألة (العصبية)، فهو كما قلنا لن يرى القبيلة ذات تكوين اجتماعي متناقض، في مستوياتها الاجتماعية خاصة، وكيف تنقسم إلى شيوخ وفقراء يشكلون قطبي القبيلة، ويقوم الشيوخ بالمحافظة على هياكل القبيلة التراتبية وثقافتها البدوية حين الانتقال إلى حكم المدينة، وهذه العملية تخضع للهياكل الاجتماعية العامة ومستوى التطور وجذور الأقوام المتصارعة.. الخ.

إن وحدة القبيلة تتشكل في ظروف الصحراء ولكن هذه الوحدة تتفكك مع تبدل ظروف الحياة، فتتصاعد الانقسامات الاجتماعية داخل القبيلة، والتطور يتعلق هنا بكيفية نمو العملية السياسية والاجتماعية، فالعصبية القبلية تشكل قوة مهيمنة مستبدة على السلطة، وإذا كانت تقوم بإنجازات نهضوية في البداية فإن التحكم في السلطة والثروة يقودان إلى كوارث ومشكلات تالية.

إن ما يراه ابن خلدون سبب للتقدم هو أيضاً سبب للتخلف والتفكك، وقيام

الأقوام الحضرية في مقاومة الرعاية، وفي إنتاج حضارتها.

ولهذا فإنه في فصل (أن الأمة إذا غلبت وصارت في ملك غيرها أسرع إليها الفناء) ، يقول بأن القبائل الرعوية حين تستولي على بلد ما فإنها تذوب العصبية السابقة، حيث أن (العصبية ذاهية بالغلب الحاصل عليهم) ، فيتناقص (عمرانهم وتلاشت مكاسبهم ومساعيهم وعجزوا عن المداغة بما خضد الغلب من شكوتهم) ، (فلا يزال هذا القبيل المملوك عليه أمره في تناقص واضمحلال إلى أن يأخذهم الفناء) ، (واعتبر ذلك في أمة الفرس كيف كانت قد ملأت العالم كثرةً ولما فنيت حاميتهم في أيام العرب بقي منهم كثير) ، (ولما تحصلوا في ملكة العرب وقيضة القهر لم يكن بقاؤهم إلا قليلاً ودثروا كأن لم يكونوا) (٢٠). هكذا يغدو التاريخ الناهض هو من صنع العصبية القبلية وأنطفأ التاريخ من انطفائها، ومن هنا لا يرى ابن خلدون الحراك التاريخي بأنه من صنع الجماعات الاجتماعية المتعددة التي تتضمن القبائل وكذلك الطبقات والأمم.

وبالتالي كان يصعب عليه أن يرى اللوحات المتداخلة بين الرعاة والفلاحين، بين العصبية القبلية والقوى المنتجة، وكيف أن الفرس كانت عصبيتهم (القومية) ، أو كفاحهم القومي، يتراءى داخل الثقافة العربية الإسلامية، حيث راحوا يشقون لأنفسهم طريقاً خاصاً مغايراً داخلها، مثملاً أن البربر راحوا يشقون طريقاً

الاجتماعية، سيتوقف نموه الفكري للدخول في أفكار أعمق وأكثر استيعاباً لجدلية التاريخ.

ومن هنا ستبدو له الصراعات الاجتماعية داخل المدن الإسلامية غير مفهومة وباعتبارها خرقاً للقانون الاجتماعي الذي اكتشفه.

ولهذا فإنه لا يرى الأحداث التاريخية أثناء الصراع بين الأمين والمؤمن كأحداث مركبة للصراع الاجتماعي (القومي) المتواري، وتتحوّل الثورات الاجتماعية في الأندلس ضد الطغيان والاستغلال إلى خروج عن العوائد. يقول: (.. إن كل أمر تحمل عليه الكافة فالابد له من العصبية وفي الحديث الصحيح كما مر ما بعث الله نبياً إلا في منعة من قومه وإذا كان هذا في الأنبياء وهم أولى الناس بخرق العوائد فما ظنك بغيرهم..)، (ومن هذا أحوال الثوار القائمين بتغيير المنكر من العامة والفقهاء فإن كثيراً من المنتحلين للعبادة وسلوك طرق الدين يذهبون إلى القيام على أهل الجور من الأمراء.. فيكثر اتباعهم والمتشبهون بهم من الغوغاء والدهماء ويعرضون أنفسهم في ذلك للمهلك وأكثرهم يهلكون في تلك السبيل مأزورين غير مأجورين..) (٢٢).

إن ابن خلدون لم يقيم بتفسير الحديث النبوي بشكل عميق، فقد كانت قبيلة قريش ذاتها أكبر عقبة للثورة، وإذا استطاعت عملية التحول أن تحصل على قادة منها، إلا أن الحضن العربي الشعبي

حركات تاريخية مختلفة حسب طابع الأقوام والشعوب والصراع الاجتماعي الدائر في قلبها.

وهو صراع قد يبدأ داخل رحم القبيلة ذات العصبية، ورؤية ابن خلدون لا تتبع هذه الصراعات الداخلية والانقسامات المتوارية داخل القبيلة، لكونه يرى القبيلة كجوهري مطلق، ورغم أنه يمشي في التاريخ، وتتم عملية رصد ظواهر عديدة منه بشكل موضوعي، إلا أن رؤيته كجوهري مغلق تمنع رؤية الاحتمالات المتعددة والطبقات المختلفة للتاريخ المتكونة من خلال ذلك.

وهذا ما حدث لقبيلة قريش حيث كان الصراع بين بني هاشم وبني أمية مبكراً فيها، وهو ما جعل التاريخ ينمو عبر الصراع بين هذين الفرعين القبليين، والاجتماعيين السياسيين المختلفين، لكن شجرة الصراع القبلي المتنامية ارتفعت عبر تغيرات اجتماعية كبرى.

إن الوحدة القبلية لا تنفي الصراع فيها، ولهذا فإن الصراع القبلي كشكل للصراع الاجتماعي، وكتعبير عن مستوياته داخل أسلوب الإنتاج، لن يظهر كجزئية من قوانين أعم، أي كتعبير عن قوانين الصراع الاجتماعي في ظل بنية اجتماعية معينة.

ومن هنا فالدوران التعبيري المستمر لابن خلدون حول فكرته عن العصبية، وتجاهل الأحاديث النبوية عن قيمة الحضارة وضرورة تجاوز البداوة، وبسبب تجاهله الزراعة وعدم الحفر تحت مستوياتها

الواسع كان هو المنعة الكبرى، وعبره تم تغيير التاريخ.

إن العصبية القبلية تغدو لابن خلدون هي المحرك الوحيد للتاريخ، ولهذا لأن المدن تقوم بتذويب القبائل وتشكل الطبقات وتجسد صراعها، فإن ابن خلدون يعتبر هذا الصراع خرقاً لـ (العوائد) ، وتصبح العوائد هنا قوانين اجتماعية، لكنها قوانين جزئية متعلقة بالسيرورة القبلية، في حالة تماسكها، ولكن قوانين الصراع الاجتماعي أعم منها، فهي تفسر القبيلة في كلا الحالتين، حالة التماسك وحالة التفكك، ولهذا فإن ابن خلدون لا ينتقل هنا إلى القوانين الاجتماعية الأعم، فيقوم بتفسير هذه الثورات والصراعات المركبة. ولهذا تتشكل هنا (عصبية طبقية)، أي عصبية مفككة للتكوين القبلي، ويقوم فيها الفقراء والتجار والحرفيون بالوحدة ضد رؤساء قبائلهم الذين احتكروا السلطة والثروة.

وبطبيعة التطور فإن العصبية الطبقية من الممكن أن تتركب من صراعات وطنية وقومية جنينية متوالية وتتداخل مع صراعات قبلية.. الخ ولكن مأزقها التاريخي في طبيعة أسلوب الإنتاج الإقطاعي المتفكك والمتدهور، والذي لم يتح أفقاً ممكناً للخروج منه.

فلسفة قديمة وفكر جديد

يقوم ابن خلدون بالتركيب بين فلسفة إخوان الصفا وفلسفة ابن رشد، يقول في إحدى الفقرات التي يحيد فيها عن البحث

الاجتماعي نحو الفكر الفلسفي، يقول: (أرشدنا الله وإياك أنا نشاهد هذا العالم بما فيه من المخلوقات كلها على هيئة من الترتيب والإحكام وربط الأسباب بالمسببات واتصال الأكوان بالأكوان واستحالة بعض الموجودات إلى بعض لا تنقضي عجائبه) ، (وأبدأ من ذلك بالعالم المحسوس الجسماني، وأولاً عالم العناصر المشاهدة كيف تدرج صاعداً من الأرض إلى الماء ثم إلى الهواء ثم إلى النار متصلاً بعضها ببعض وكل واحد منها مستعد على أن يستحيل على ما يليه صاعداً هابطاً) ، (والصاعد منها أطف ما قبله إلى أن ينتهي إلى عالم الأفلاك) ، (ثم أنظر إلى عالم التكوين كيف ابتدأ من المعادن ثم النبات ثم الحيوان على هيئة بدية من التدرج آخر أفق المعادن متصل بأول أفق النبات) ، (واتسع عالم الحيوان وتعددت أنواعه وانتهى في تدرج التكوين إلى الإنسان صاحب الفكر والروية) (٢٢).

تعطينا هذه العبارات آثار إخوان الصفا بوضوح، خاصة وأنها اقتطعت اقتطاعاً من تسلسل الفكر الاجتماعي وأدخلت مجالاً جديداً بدا مبتوراً بالتسلسل الوقائعي السردى للتاريخ الذي يقوم به ابن خلدون، فهنا نظرة عامة لتكوين الكون وظهور الإنسان، وكما كان الحال لدى إخوان الصفا والفلاسفة قبلهم، حيث يبدو التطور الكوني عبر أنواع كلية يتم حدس التطور منها، دون الوصول إلى حلقاته الحقيقية.

المعرفة، وخاصة في سيرورتها التاريخية الطبيعية وكذلك لسد النقص في مصدر الوعي والفكر الاجتماعي والتاريخي.

فأول جذر للتطور التاريخي لدى ابن خلدون كما رأينا هو العصبية، المأخوذة كنتاج أولي خالد وليس كتكوين اجتماعي له جذوره السابقة. ويتحوّله إلى جوهر مطلق وعدم امتزاجه وتلاحقه مع عناصر اجتماعية وثقافية أخرى يغدو أكثر انغلاقاً.

المصادر:

(١) المقدمة، طبعة دار العودة، مصدر سابق، ص ٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢.

(٣) المصدر السابق، ص ٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٣، ٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٤.

(٦) المصدر السابق، ص ٤.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٤ في فضل علم التاريخ.

(٨) وكما أشرنا في فضل ابن رشد إلى أهمية قراءة دخول البربر للتاريخ الإسلامي، نحيل هنا كذلك إلى فقررة البربر والإسلام في الفصل الأول من هذا الجزء.

(٩) المقدمة، الفصل الأول.

(١٠) المصدر السابق، نفس الفصل ص ١٨.

(١١) المصدر السابق، نفس الفصل، ص ٢٠.

(١٢) نفس الفصل، ص ٢٠ - ٢١.

ولكن ما يحدث هنا إن مفكراً غير إمامي يدغم هذه الانجازات الفكرية في منظومته التاريخية، ولكنه يتخلى عن ذلك الحشد من العقول المفارقة والنفس الكلية وتداخلاتها في تطور التاريخ، بل يجعل التاريخ ذا سببيات خاصة به. ولكن ذلك لا يجعله يلغي تأثير القوى الروحانية العليا من تشكيل العالم المادي، يقول: (ثم إنّنا نجد في العوالم على اختلافها آثاراً متنوعة، ففي عالم الحس آثار من حركات الأفلاك والعناصر وفي عالم التكوين آثار من حركة النمو والإدراك تشهد كلها بأن لها مؤثراً مابيناً للأجسام فهو روحاني ويتصل بالمكونات لوجوب اتصال هذا العالم في وجودها وذلك هو النفس المدركة والحركة ولا بد فوقها من وجود آخر يعطيها قوى الإدراك والحركة ويتصل بها أيضاً ويكون ذاته إدراكاً صرفاً وتعلّلاً محصناً وهو عالم الملائكة) (٢٤).

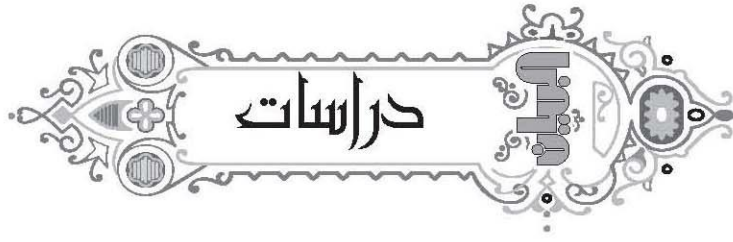
إن عالم الإنسان والتاريخ، حسب هذا الوعي الخلدوني أو الوعي السابق، لا يجد من عالم الحيوان أي تفسيرات لكي يدرك هذا الوجود الإنساني، وخاصة الوجود العقلي والثقافي منه، وقد توصل إلى أسباب قريبة، وحدد الصلة بين الموجودات الطبيعية، ولكنها في النهاية تعود لصنع الخالق، فمهما كان تطور المادة فهو يعود في الختام إلى الفكرة الموجدة الخالقة، ومهما كانت عبقرية المادة فإنها في النهاية مصنوعة.

تقوم هذه العملية بسد النقص في فجوات

- (١٣) المقدمة الخمسة، ص ٧٠.
- (١٤) الكتاب الأول: في طبيعة العمران، ص ٢٧.
- (١٥) الفصل الثاني، فصل في أن أهل البدو أقرب للخير من أهل الحضار.
- (١٦) راجع الفصل الأول من الجزء الأول من (الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية)، المعنون باسم (تاريخ المشرق القديم)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، سنة ٢٠٠٥م.
- (١٧) المقدمة، الفصل الثاني، فصل في أن جيل العرب في الخلقة طبعي، ص ٩٦-٩٧.
- (١٨) المقدمة، فصل في أن عوائق الملك حصول المذلة للقبيل والانتقاي إلى سواهم، ص ١١٢-١١٣.
- (١٩) يقول الدكتور علي الوردي: (وإذ نأتي إلى ابن خلدون نجد له رأياً في الزراعة لا يخلو
- من الذم والانتقاص.. الغريب في ابن خلدون إنه ينسى جميع الأحاديث التي وردت في مدح الزراعة ثم يذكر هذا الحديث..) منطلق ابن خلدون، علي الوردي، دار كوفان للنشر، ط٢، ١٩٩٤، ص ٩٦، ٩٧.
- (٢٠) المقدمة، ص ١١٧.
- (٢١) راجع حول تطور تجربة الفرس السياسية وجذورهم الاجتماعية والفكرية في فصل (إمبراطورية برأسين) من الجزء الثاني من هذا المشروع.
- (٢٢) (فصل في أن الدعوة الدينية من غير عصبية لا تتم، ص -١٢٥ ١٢٦).
- (٢٣) المقدمة، المقدمة السادسة، ص ٧٦.
- (٢٤) المقدمة، نفس الفصل، ص ٧٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com





أوزان الشوقيات (٢-٢)

بقلم: عبد المحسن محمد العصفور
(الكويت)

لقد كنتُ في الجزء الأول من هذا الموضوع قد كتبت عن أوزان الشعر عند أحمد شوقي أمير الشعراء.. ابتداءً من بحر الطويل إلى بحر المتقارب، والبحر المتقارب يُعد آخر البحور لدى الكثير من علماء العروض كالصاحب بن عباد وابن جني. وكان البحر المتدارك موضع خلاف لدى علماء العروض وتجد أول إشارة على ذلك في كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه المتوفي سنة ٣٢٨هـ. بهذا الجزء من البحث نبتدأ بموضوع بحر المتدارك وهو آخر البحور الستة عشر وفقاً لنظام الدوائر العروضية.

أما المتدارك وهو البحر الأخير وفق ترتيب البحور في الدوائر العروضية، فإن لشوقي على النوع المعروف بالخبب قصيدة شهيرة عارض فيها دالية الحصري القيرواني:

أقيام الساعة موعده

ياليل الصب متى غده

ومطلع قصيدة شوقي:

وبكاه ورحم عوده

مضناك جفاه مرقده

وهي تتألف من ٦٦ بيتاً وقيلت عام ١٩١٠ في تهنئة الخديوي عباس عند عودته من أوروبا في ذلك العام.

و الخبب هو الوزن الشائع من المتدارك وفيه تظهر التفاعيل على القطع: فع لن، كما تظهر على الخبن: فعلن، لكنها لا تظهر على السلامة: فاعلن ويلتزم في الخبب مجيئ الضرب دائماً على الخبن في الشائع المعروف من الأشعار،

وهو وزن يلحظ على شيء من الكثرة عند بعض الشعراء الأندلسيين مثل ابن الأبار وابن حمديس (١).

وللأخير قصيدتان مطولتان على الخبب إحداهما دالية مطلعها :
صادتك مهاة لم تصد فلواحظها شرك الأسد

وعدها ٦٩ بيتاً .

و الثانية نونية مطلعها :

أرأيت لنا ولهم ظلنا وصنيع البين بهم وينا

وعدها ٦٥ بيتاً .

ولأن الشعراء يلتزمون خبن الضرب، فالخبب يتبع قافية المترابك لإنهاء الوزن بالفاصلة الصغرى. لكن من المحتمل ان يلتزم القطع في الضرب فيأتي الوزن على قافية المتواتر.

ولشوقي ثلاثة أناشيد على الخبب جاءت على نظام المربعات وهو نظام من الموشحات يأتي المربع الأول فيه على نظام أ أ أ أ ثم تأتي بقية المربعات على نظام ب ب ب ب أ، أي أن الشطر الرابع في كل مربع يأتي كقفل يراعى في نهايته ما يراعى في الضرب من التقيد بنفس الروي و نفس القافية .

والنشيد الأول يتألف من ١٢ بيتاً وجاء مربعه الأول هكذا :

اليوم نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا

ونشيد العز بأيدينا وطن نضديه ويفدينا

ويلاحظ في هذا المربع أن التفعيلة الأخيرة في الشطر الرابع قد جاءت على القطع بوزن فع لن، فألتزم الوزن و الروي في أفعال المربعات الخمسة الأخرى.

وجاء هذا النشيد في نهاية قصيدة "أبو الهول"، التي سبقت الإشارة إليها في الجزء الأول من الشوقيات و الجزء الأول من ديوان شوقي الذي أعده المرحوم الدكتور أحمد الحوفي. وكان ذلك في مناسبة إفتتاح مسرح حديقة الأزبكية في أكتوبر عام ١٩٢١ كما سبقت الإشارة.

وقد جاء البيت السابع في النشيد على شئ من الاختلال وهو قول شوقي :

نتخذ الشمس له تاجا وضحاها عرشا وهاجا

لأن التفعيلة الأولى جاءت على وزن فاع ل وهذا غير معروف في الخبب لكن الدكتور إبراهيم أنيس وجد أن هذه التفعيلة الأخيرة: فاع ل قد ظهرت في ما نظم على المتدارك في الرجل (٢).

(١) ديوان بن حمديس- تحقيق إحسان عباس، دار صادر. القصيدة الدالية هي القطعة ٩٥ ص ١٥٨

والقصيدة النونية هي القطعة ٣٢٠ ص ٥٠٩.

(٢) موسيقى الشعر - الفصل الخاص بالأزجال والمواويل.

ومن ذلك يتضح أن مجموع ما ظهر
لشوقي من النظم في المصادر
المختلفة التي ظهرت فيها أنشاعه
يصل إلى 18451 بيتاً.

وجاء النشيد الثاني الذي يتألف من ١٠
أبيات على نفس نظام المربعات الذي
سبقته الإشارة إليه، وهو يماثله كذلك
في مجئ القفل الأخير على القطع.
وهكذا جاء المربع الأول:

النيل العذب هو الكوثر

والجنة شاطئه الأخضر

ما أبهى الخلد وما أنظر

ريان الصفحة والنظر

فالتزم القطع في الأقفال الأربعة التالية وجاءت كلها من قافية المتواتر وروي الرء
الساكنة في التفعيلة الأخيرة من الشطر الرابع. وحصر إبراهيم الأبياري تاريخ هذا
النشيد بين العامين ١٨٨٨/١٨٨٩.

أما النشيد الثالث فهو نشيد الكشافة الذي يتألف من ١٦ بيتاً والذي جاء كذلك
على نظام المربعات، لكن تفعيلة الضرب في القفل جاءت على الخبن في هذا النشيد
فجاءت التفعيلة الأخيرة في بقية الأقفال على قافية المتراكب، والمربع الأول من هذا
النشيد هو قوله:

جبريل الروح لنا هادي

نحن الكشافة في الوادي

وبموسى خذ بيد الوطن

يارب بعيسى والهادي

وقد وثق إبراهيم الأبياري هذا النشيد ورده إلى عام ١٩١٢م مشيراً بأن نظام الكشافة
قد عرف في العالم منذ عام ١٩٠٨م.

فإذا أضفنا ما جاء في هذه الأنشيد الثلاثة إلى القصيدة المطولة التي عارض فيها
شوقي دالية الحصري بلغ عدد هذا النوع من المتدارك الذي يوصف بالخبب ١٠٤
أبيات.

لكن الأستاذ إبراهيم الأبياري أثبت في "الموسوعة الشوقية" بيتين آخرين سبق
ورودهما "في الشوقيات المجهولة"، فقدر أنهما من المتدارك وهما هذان البيتان:

إن قلت أو لم أتقول

ماذا يرجى من مثلي

من عهد عباس الأول

أثر الجريدة في رجلي

وهما أقرب إلى النثر منهما إلى الشعر الموزون وقد يكون الوزن من أصل فارسي أو
تركي.

والبيتان - إن جاز عددهما كذلك - يعودان إلى عام ١٩٠٧ وهما في التعريض بجريدة
الجريدة التي كان يحررها لطفى السيد في ذلك الوقت.

وهناك إثتان من الأوزان المستحدثة التي سبق اليهما الشاعر محمود سامي البارودي
في النظم ثم عارضهما شوقي بعد ذلك. أحدهما هو هذا الوزن:

... وثائق لا يزال تناعراً مجهولاً
رغم كثرة ما كتب عنه.

مس ت علن فا علن
مس ت علن فا علن

وهذا قد يرد كمربع من البحر البسيط،
الذي هو من الأوزان المستحدثة التي
ذكرها الجوهري في عروض الوردية، إلا أن هذا الوزن كما نظم عليه البارودي
وشوقي قد جاء جامداً لا تغيير فيه. وقدر محمد صبري في "الشوقيات المجهولة"
أنه من الأوزان الفارسية.

ونظم شوقي على هذا الوزن ميمية مطولة عدتها ٦٦ بيتاً، ومطلعها:

طال عليها القدم فهي وجود عدم

عارض فيها قصيدة للبارودي على نفس الوزن و الروي، هي قوله:

من لفتى لم ينم من نزوات الألم

ومربع البسيط يظهر بكثرة وبأشكال متنوعة في المسرحيات الشعرية السبع.

أما الوزن الثاني فهو:

فا علن فعل فا علن فعل

وهو وزن جامد أيضاً لا تغيير فيه، وقد يرد كنوع من مربع المتدارك. ونظم عليه
البارودي قصيدة حائية مطلعها:

إملاً القدح وإعص من نصح

فعارضها شوقي بقصيدة مطولة عدتها ٧٠ بيتاً دون أن يلتزم بالروي وقال:

مال واحتجب وادعى الغضب

والوزن مخترع في رأي على الجارم الذي حقق ديوان البارودي. ولهذا الوزن بعض
الظهور في المسرحيات الأربع: الست هدى، قمبيز، عنتره، مصرع كليوباترا.

وقد ظهرت في الجزء الأول من "الشوقيات المجهولة" أنشودة من ثمانية أبيات على
نظام المربعات جاء فيها:

أشرق حلوان بإبن محيها

بعلي الشان بدر نديها

وتعود إلى يناير عام ١٨٩٩، وهي على وزن:

فاعلن فع لان فاعلن فع لن

ولم يظهر لشوقي نظم آخر على هذا الوزن الذي هو من مربعات المتدارك.

فإذا لخصنا كل ما تقدم في إحصائية شاملة جاء ترتيب الأوزان كالتالي:

الطويل (٣ أنواع) ١٣٦٦

المديد (الخامس) ٤٨

١٨٧١	البسيط التام (نوعان)
٩٢	مخلع البسيط
١٨٢٧	الوافر التام
١١٩	مجزوء الوافر (نوعان)
٤٠٦٩	الكامل التام (٤ أنواع)
١١٨٣	مجزوء الكامل (٣ أنواع)
١٥٣	الهزج
٢٥١٠	أوزان الرجز
١٠٥٥	الرمل التام (٣ أنواع)
١٥٨	مجزوء الرمل (نوعان)
١٥٤	الرمل المزدوج
١٣٢	موشح على الرمل
٤٢١	السريع (نوعان)
٢٤	المنسرح (نوعان)
١٩٢٢	الخفيف التام
١٠٦	مجزوء الخفيف
١٥٠	المجتث
١٢٤	المقتضب
١٠٦	المتدارك (الخبب)
١٤٦	أوزان مستحدثة
١٨٤٥١ بيتا	اجمالي الأوزان
وهذا تفصيل بأنواع الرجز كما نظم عليها شوقي كالتالي:	
١٧٠٠	الرجز التام المزدوج
١٩١	مجزوء الرجز المزدوج
٣٩ بيتا أو ٧٨ شطرا.	مشطور الرجز الأول
١٤ بيتا أو ٢٨ شطرا.	مشطور الرجز الثاني
١٧٠ بيتا	مقصورة دولة الفاطميين على الرجز التام الأول
٣٩٦	قصائد على مجزوء الرجز الأول
٢٥١٠ أبيات	مجموع أوزان الرجز

ومن ذلك يتضح أن مجموع ما ظهر لشوقي من النظم في المصادر المختلفة التي ظهرت فيها أشعاره يصل إلى ١٨٤٥١ بيتا .

تعود أهمية "الشوقيات المجهولة" إلى أنها استوعبت الكثير مما تنشر للشوقي من أشعاره في صحف قد نقاه العهد عليها كثيرا.

لكن هذا مع ذلك قد لا يعد إحصاءً كاملاً. لأن لشوقي الكثير من المنظوم في مؤلفاته النثرية المتنوعة، وهو ما لم أجد الفرصة لدراسته وإحصائه.

وهناك مساجلات شعرية جرت بينه وبين صديقه الشاعر إسماعيل صبري لا يعرف مصيرها الآن.

وكان شوقي قد رغب إلى صبري في نشر تلك المساجلات عندما كان ينوي إصدار الطبعة الأولى من الشوقيات، ثم كرر رجاءه إلى صبري بعد ذلك. وظهرت إشارة إلى هذه الأشعار في إحدى المناسبات عندما إختير إسماعيل صبري وكيلاً لوزارة العدل عام ١٩٢٠.

وهذه هي الأبيات الأربعة الأولى من قصيدة التهنة التي زفها شوقي إلى صديقه صبري بهذه المناسبة:

و بالذمم السوالف والعهود
وأخرفي فؤادك لي أكيد
سينشر بين أحمد و الوليد
ستندو للتانس والورود

سألتك بالوداد أبا حسين
وحب كامن لك في فؤادي
أحقاً أن مطوي الليالي
وأن مناهلا كنا لديها

وفي هذه الأبيات ما يكفي من البينات عن وجود شعر كثير دار بين الشاعرين الكبيرين. ويبدو أن صبري قد ظل متردداً في نشر هذا الشعر. وليس من المعروف إن كان هذا الشعر بين الصديقين الشاعرين لا يزال موجوداً، أو أن تكون العوادي قد عدت عليه. وخصص الدكتور محمد صبري في الجزء الأول من "الشوقيات المجهولة" فصلاً بعنوان "شوقي وصبري يتعارضان"، وأثبت بعض الأشعار، لكن ما جاء في هذا الفصل هو مما نشر في الصحف في ذلك الوقت وليس من ذلك "المطوي من الليالي" الذي أشار إليه شوقي في قصيدة التهنة على أية حال.

ولشوقي مرثية مطولة في اسماعيل صبري (١٩٢٣) يتضح منها أنه يعد صبري من أساتذته الكبار وأولها قوله:

أخلى يديك من الخليل الوافي

أجل وإن طال الزمان موافي

وهي على الكامل الثاني و عدتها ٧٣ بيتاً.

وربما كانت هناك بعض المفقودات عند صديق شوقي الحميم العلامة أحمد زكي باشا الملقب بشيخ العروبة الذي رحل عام ١٩٣٤ (٣).

وكان أحد الباحثين قد أشار في دراسة خصصها عن أحمد زكي أن ورثة شيخ العروبة

(٣) أحمد زكي الملقب بشيخ العروبة حياته و آثاره، تأليف الأستاذ أنور الجندي -إعلام العرب ٢٩، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٤ ص ٢٨٢ و ٢٨٣.

لا يسمحون لأحد بالإطلاع على أوراقه أو ما جمعه من كتب وصحف ومخطوطات، فقد يكون لديه من الصحف القديمة التي تعود للقرن التاسع عشر من تلك التي افتقدها محمد صبري في بحثه الطويل عن أشعار شوقي في صحافة ذلك العهد. وشيخ العروبة هو من المهتمين بأشعار شوقي ومن أقرب أصدقائه ومخالطيه ولا يستبعد أن يكون قد إحتفظ بالكثير من قصائده.

وقد ظلت القصائد التي لم تنشر ثم تكتشف بعد ذلك يشار إليها في بعض الدوريات كما في "الرسالة" "والكتاب" إلى عقد الخمسينيات.

ولم يكن محمد صبري واثقا من أنه قد جمع كل شيء. وكان قد أشار إلى بعض الكتابات عن الشاعر شوقي، ولكنه إكتفى بالإشارة إلى مواضع ذلك في المراجع دون أن يثبت شيئا أو يقتبس شيئا.

وهذا كله هو مما ينبغي أن يستقصى. وشوقي لا يزال شاعرا مجهولا رغم كثرة ما كتب عنه، ومن مؤلفات شوقي المفقودة ترجمته لبحيرة "لامرتين"، "رواية عذراء الهند".

أما المسرحيات فقد وجدت أن عدة الأبيات فيها قد جاءت على النحو الآتي:

المسرحية	عدد الأبيات
الست هدى	٦٦٨
البحيلة	٧٠٧
عنتره	٩٩٥
على بك الكبير	١١٤٩
مجنون ليلى	١١٥٢
قمبيز	١٢١١
مصرع كليوبترا	١٢٧٠
مجموع الأبيات	٧١٤٩ بيتا

فإذا أضفنا ذلك إلى ما جاء من الشعر في مصادر شوقي الأخرى وهو ١٨٤٥١ وصل الإجمالي العام إلى ٢٥٦٠٠ بيت.

وقد لاحظت من دراستي للمسرحيات أن الرجز هو البحر الأول في كل منها. وهذه هي إحصائية يتبين منها عدة الأبيات في كل مسرحية ومقدار ما ظهر من الرجز فيها:

عدد أبيات الرجز	عدد الأبيات	المسرحية
٤٠٢	٦٦٨	الست هدى
٤٠٦	٧٠٧	البخيلة
٣٧٠	٩٩٥	عنتره
٣٣٦	١١٤٩	على بك الكبير
٢٥٠	١١٥٢	مجنون ليلى
٣٩٣	١٢١١	قمبيز
٣٠٠	١٢٧٠	مصرع كليوبترا
٢٤٥٨	٧١٤٩	مجموع الأبيات

و الرجز هو بحر شوقي الثاني، ونظم منه ما يقرب من ٥ آلاف بيت، فقد ظهر من هذا البحر ٢٥١٠ أبيات في الدواوين، وظهر منه ٢٤٥٧ بيتا في المسرحيات. ومجموع ذلك يصل إلى ٤٩٦٧ بيتا.

وكان الأستاذ الراحل الدكتور إبراهيم أنيس (١٩٧٧) قد ذكر في الفصل الذي خصصه لبحث الرجز في موسيقى الشعر أن الشاعر "مهيار الديلمي يعد بحق أكثر شعراء العربية نظما من الرجز إذ نظم منه ما يقرب من أربعة آلاف بيت". وإحصائيات إبراهيم أنيس قائمة على التقريب وقد تبين لي أنها لا تتصف بالدقة الكافية، لكن بيان ذلك يحتاج إلى بحث مستقل.

أما البحث التحليلي لأوزان الشعر كما نظم عليها شوقي في المسرحيات السبع فهو قيد الإعداد، وآمل ان يظهر قريبا.

حول المصادر

المصادر التي جمعت أشعار شوقي أو وثقتها أو أشارت إليها إشارة تتعلق بالأوزان أو الكم الإحصائي لعدد الأبيات هي كالآتي:

- الشوقيات بأجزائها الأربعة المعروفة ولها الكثير من الطبعات وسيأتي الحديث عنها.

- ديوان شوقي - تحقيق الدكتور أحمد الحوفي، نهضة مصر - الجزء الأول ١٩٨٠، الجزء الثاني ١٩٨١.

- الشوقيات المجهولة - تحقيق الدكتور محمد صبري، دار الكتب - الجزء الأول ١٩٦١، الجزء الثاني ١٩٦٢.

- الموسوعة الشوقية - تحقيق الأستاذ إبراهيم الإيباري، وهي مرجع شامل

لإنتاج شوقي شعرا ونثرا، وظهرت في تسعة مجلدات جاء الأول منها كدراسة مستقلة عن مكانة شوقي بين الشعراء ومن المؤسف أنها لم تراجع جيدا. وصدرت عن دار الكتاب العربي في بيروت بين العامين ١٩٩٤، ١٩٩٦.

- الأعمال الكاملة من المسرحيات تحقيق سعد درويش - المؤسسة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤.

وظهرت طبعة غير محققة للمسرحيات عن دار العودة في بيروت عام ١٩٨٨.

وظهرت المسرحيات الشعرية السبع محققة في الموسوعة الشوقية أيضا.

- "ديوان المختار من شعر أمير الشعراء" وهو كتاب قديم يعود إلى العشرينيات من القرن الماضي، و سيأتي الحديث عنه أيضا.

الناشر: حسين حسنين

طبعة السعادة.(الطبعة الثالثة)

- ديوان "دول العرب وعظماء الإسلام"

وصدر بعد وفاة الشاعر في مارس عام ١٩٣٣ بتحقيق الأستاذ محمد حطاب، وله طبعات مصورة كثيرة. وظهر الديوان في "الموسوعة الشوقية" أيضا.

- موسيقى الشعر - للدكتور إبراهيم أنيس، و الكتاب في طبعته الأولى يعود إلى عام ١٩٥٠.

وله عدة طبعات، لعل الأخيرة منها في حياة المؤلف تعود إلى عام ١٩٧٢، وهي الطبعة الخامسة التي صدرت عن مكتبة الأنجلوا المصرية كما صدرت نفس هذه الطبعة التي كتب مقدمتها الأخيرة إبراهيم أنيس في عام ١٩٧٢ عن دار القلم في بيروت أيضا.

- صفوة العروض للأستاذ عبد العليم إبراهيم.

وهو كتاب صغير الحجم صدر عن مكتبة غريب بالفجالة ولم يذكر تاريخ الطبع، ولكن من المرجح أنه يعود إلى عام ١٩٧٠ أو قبل ذلك بفترة، والمرحوم عبد العليم إبراهيم كان من مفتشي اللغة العربية وله عدد من الكتب التطبيقية الحسنة.

- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، للدكتور منير سلطان. منشأة المعارف بالإسكندرية - ٢٠٠٠. وفي الكتاب توثيق لـ ١٤٦٨٥ بيتا إعتد في حصرها كنماذج للتحليل البلاغي ومفيدا في جمعها من "الشوقيات المجهولة" لمحمد صبري و "ديوان شوقي" لأحمد الحوفي.

- شوقي شعره الإسلامي، للدكتور ماهر حسن فهمي. دار المعارف في مصر ١٩٥٩. وقد وثق فيه المرحوم ماهر حسن مئة قصيدة مما جمعه من الصحف القديمة ابتداءً من عام ١٩٠٠ فذكر مطالع القصائد وأسماء المجلات و الجرائد التي ظهرت فيها في ملحق مستقل جاء في نهاية الكتاب.

وفي كتاب الدكتور ماهر حسن - حصر دقيق لمراجع عديدة متنوعة، وهذا يشمل أيضا آراء بعض المستشرقين وما كتبوه عن شوقي بالإنجليزية والفرنسية.

- إسلاميات أحمد شوقي، للدكتورة سعاد عبد الوهاب عبد الكريم. مكتبة مدبولي ١٩٨٧. وتصدر هذا الكتاب تقديم للدكتورة سهير القلماوي ذكرت فيه بحثاً يعود إلى عام ١٩٨١ كتبه الدكتور محمد عبد الهادي الطرابلسي بعنوان: "خصائص الأسلوب في شعر شوقي"، ثم ذكرت أن الطرابلسي قد وثق لشوقي ١٧٥٠٠ بيت في هذا الكتاب. وقد قدرت الراحلة سهير القلماوي أن شوقي هو أخصب شعراء العربية، وأن عدة ما نظمها من الشعر تزيد عن ثلاثة وعشرين ألفاً من الأبيات. وقد وردت إشارة في كتاب "الإيقاع الصوتي" لمنير سلطان بأن كتاب الدكتور محمد عبد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في شعر شوقي" قد صدرت له طبعة جديدة عام ١٩٩٦ عن طريق "الهيئة المصرية للكتاب". ولم أتمكن من الإطلاع عليه.

- شعر شوقي الغنائي و المسرحي، للدكتور طه وادي - دار المعارف في مصر - الطبعة الخامسة ١٩٩٢. والكتاب فيه حديث عن المسرحيات، ويظهر فيه ميل الباحث لتأكيد مظاهر التجديد في شعر شوقي في هذه المسرحيات.

ويؤخذ عليه أنه لم يقرأ مسرحية "البخيلة" مع أنه يشير إلى مظاهرها في المراجع ورغم ذلك فقد ظل يؤكد أن "الست هدى" هي الملهاة الوحيدة في شعر شوقي المسرحي، وهو ما ذهب إليه الدكتور أحمد الحوفي في تقديمه "لديوان شوقي" من قبل، مع أن البخيلة هي ملهاة أخرى.

وأشار طه وادي في صفحة ١٥٦ بأن "البخيلة لم تتم ولم تطبع، وظهرت أجزاء منها في الشوقيات المجهولة لكن الثابت أنها طبعت كاملة وأشار هو بنفسه إلى ذلك في موضع آخر.

وقدم الباحث قائمة بأهم الدراسات عن شوقي ذكر في نهايتها بعض الرسائل الجامعية التي لم تطبع في جامعة القاهرة.

ثم أنتقل إلى الدوريات المصرية التي أصدرت أعداداً خاصة عن شوقي فنذكر مجلة الكاتب المصري في عدد أكتوبر عام ١٩٤٧.

وهذا ليس بالصحيح، ومجلة "الكاتب المصري" الذي حررها طه حسين بين العامين ١٩٤٥- ١٩٤٨ لم تظهر فيها أي دراسة عن شوقي.

و الصحيح هو:

مجلة "الكاتب" التي كان يحررها الشاعر عادل الغضبان وذلك ما ذكره الدكتور ماهر حسن فهمي في قائمة مراجعه المطولة في نهاية كتابه القيم "شوقي: شعره الإسلامي" عام ١٩٥٩، وضم كتاب الدكتور طه وادي مقالة للشاعرة الراحلة نازك الملائكة (٢٠٠٧) بعنوان "الجانب العروضي في مصرع كليوباترا"، والمقالة تعود إلى عام ١٩٧٧ وظهرت في كتاب: "دراسات في اللغة و الأدب"، وهو من إعداد قسم اللغة العربية بجامعة الكويت في ذلك العام.

وفي هذه المقالة عولت الراحلة نازك في إحصاء ما رأته من "أخطاء عروضية خطيرة"

على طبعة غير محققة لمسرحية مصرع كليوبترا. وهذا ما نجده كذلك في طبعة دار العودة للمسرحية ضمن مجلد الأعمال المسرحية الكاملة الذي سبقت الإشارة إليه. وفيها نجد بعض الأخطاء الطباعية التي تغير من الوزن. ومثل هذه الأخطاء لا نجدها في تحقيق الأستاذ سعد درويش أو تحقيق الأستاذ إبراهيم الإياري للمسرحيات. وذكر الدكتور طه وادي أنه خفف في الطبعة الخامسة من كتابه المذكور من بعض الوثائق التي جاءت فيه. فليته لم يفعل. لأن بعض الكتابات قد صار نادرا يشق الحصول عليه.

ملاحظات على بعض المصادر

أما عن الشوقيات بأجزائها الأربعة المعروفة، فقد ذكر الدكتور أحمد الحوفي في تقديمه لديوان شوقي أن الجزء الأول قد ظهر عام ١٩٢٦ أي قبل مبايعة شوقي بإمارة الشعر بعام واحد. أما الجزء الثاني فقد ظهر عام ١٩٣٠.

ثم ذكر الحوفي أن الجزئين الثالث و الرابع ظهرا بعد رحيل الشاعر إذ ظهر الجزء الثالث عام ١٩٣٦ ثم تأخر ظهور الجزء الرابع إلى عام ١٩٤٣.

وقد أشار الدكتور ماهر حسن فهمي في مراجعته للكتاب الذي سبقت الإشارة إليه الى ظهور طبعات لهذه الأجزاء خلال العامين ١٩٤٨ / ١٩٥٠.

وما يعني من ذكر هذه المعلومات عن الشوقيات أن أجزاء الشوقيات التي اكتملت عام ١٩٤٣ وصار يعاد طبعتها بعد ذلك، هي التي درسها الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر"، وقد أن عدة الأبيات فيها تصل إلى ١٢ ألف بيت. وذلك لأن كتاب "موسيقى الشعر" يعود في طبعته الأولى إلى عام ١٩٥٠.

لكن هذه الأجزاء التي اكتملت منذ عام ١٩٤٣ خضع الجزء الأول منها لحذف كثير في طبعة تعود الى عام ١٩٥٦، وهذا ما أكد عليه الدكتور مصطفى أمين الرفاعي الذي وجد انه قد حذف من هذا الجزء ما يزيد عن ٦٠٠ بيت مثل بعضها قصائد برمتها.

وأوضح الدكتور الرفاعي أيضا أن هذه الطبعة التي خضعت للتغيير عام ١٩٥٦ قد صارت أصلا يكثر تصويره بعد ذلك. وهذا صحيح أيضا لأن لهذه الطبعة التي كثر الحذف في جزئها الأول طبعات كثيرة، ومن ذلك مثلا الطبعة الحادية عشرة من "الشوقيات" التي صدرت عن دار الكتاب العربي في بيروت عام ١٩٨٦.

وكان الدكتور مصطفى أمين الرفاعي قد قام بتصوير إحدى الطبعات التي سبقت "عام الحذف" وأسماها "الشوقيات الصحيحة" مبينا في نهاية الجزء الأول كل ما حذف من قصائد وأبيات على نحو مفصل.

لكن تصوير الدكتور مصطفى الرفاعي "للشوقيات القديمة" قد جاء غفلا من إسم الطابع و الناشر وتاريخ التصوير، ويبدو أن "الشوقيات الصحيحة" قد ظهرت قبل عام ٢٠٠٠ بفترة من الوقت، لأنه قد ظهرت عنها إشارة في تقديم الدكتور منير سلطان لكتابه "الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي" الذي يعود إلى ذلك العام.

وبلاحظ على أية حال أن القصائد و الأبيات التي حذفت من طبعة ١٩٥٦ قد ظهرت كما هي في الأصل في الديوان الذي حققه أحمد الحوفي و "الموسوعة الشوقية" التي حققها إبراهيم الإبياري.

أما الشوقيات المجهولة فهي أكثر المصادر في الأهمية. و الدكتور محمد صبري الملقب بالسوربوني، الذي حقق هذه الشوقيات التي خفيت عن الناس، هو استاذ من جيل طه حسين، ودرس معه في جامعة السوربون، وذكره طه حسين في الجزء الثالث من "الأيام"، وهو مؤلف سلسلة "الشوامخ"، ومنها دراسة قيمة عن "امرئ القيس" تعود الى ما قبل الخمسينيات.

وكان قد خالط شوقي في فترة ما بعد المنفى (١٩١٩) ولكنه لم يجده حريصا على جمع أشعاره وتوثيقها عندما إقترح عليه أن يقوم هو بذلك.

وكان محمد صبري قد حاضر عن شوقي وحافظ إبراهيم في جامعة القاهرة في عام ١٩٥٨ أو قبل ذلك بقليل عندما أنشئ لشوقي كرسي فيها.

وتعود أهمية "الشوقيات المجهولة" إلى أنها إستوعبت الكثير مما نشر لشوقي من أشعار في صحف قد تقادم العهد عليها كثيرا، فجمع ما يصل أو يزيد عن خمسة آلاف بيت قد ظلت خافية عن جمهور الدارسين لوقت طويل جدا.

لكن ما يؤخذ على المرحوم محمد صبري أنه حكم ذوقه في الإختيار فأسقط كل ما لم يرق له من أبيات وبخاصة أبيات المديح.

غير أن المرحوم الأستاذ إبراهيم الإبياري جاء بعد ذلك فراجع مصادر محمد صبري في إستقصاء شامل ثم نشط لجمع آثار شوقي مكرسا سنوات عمره الأخيرة لمجهود علمي كبير توجه آخر الأمر بهذه "الموسوعة الشوقية" ذات المجلدات التسعة التي حوت أعمال الشاعر الكبير من الشعر و النثر في تقديم حسن، واهتمام بضبط النصوص، مع تزويد القارئ بفيض من المعلومات عن المناسبات و الأعلام و الأماكن وغير ذلك.

وربما كان أثنى ما صنعه الإبياري أنه راجع مصادر محمد صبري في "الشوقيات المجهولة"، ثم أثبت كل ما أسقطه صبري من أبيات فجاءت النصوص مكتملة لا إنقطاع فيها.

وكان الإبياري قد أصدر "الموسوعة الشوقية" في أربعة أجزاء، في بادئ الأمر وصدرت هذه الأجزاء عن "مكتبة الأنجلوا المصرية" عام ١٩٨٢، ثم توسع في الجمع و التحقيق بعد ذلك.

وفي "الموسوعة الشوقية" التي أصدرتها دار الكتاب العربي في بيروت عيوب كثيرة، إذ كثرت فيها الأخطاء كثرة ملحوظة لا تكاد تخلوا منها صفحة واحدة، وقد جاءت الأجزاء الأربعة التي تضم القصائد خالية من الفهارس، وكان بالإمكان تجنب كل ذلك لو أن الدار قد عهدت إلى أحد المتخصصين بمراجعة الأصول قبل مباشرة الطبع.

وإستدراكاتي على "الموسوعة الشوقية" كثيرة، لكنني لا أجد طائلا من ذكرها.
والثابت عندي أن بعض القصائد قد سقطت من الموسوعة، ومن ذلك قصيدة شوقي
في رثاء أحمد فتحي زغلول:

أكذا تقرر البهيم في الأعماد أكذا تحين مصارع الأساد
وأرجوزته التي يستهدي بها "حسين واصف باشا" بعض شجيرات الزهور
لكرمة ابن هانئ في المطرية:
إلى حسين حاكم القنال مثال حسن الخلق في الرجال

وغير ذلك.

أما ديوان "المختار من شعر أمير الشعراء" فهو من المصادر النادرة جدا. وقد سبق أن
أشرت الى بعض ما ظهر فيه من قصائد وثقها محمد صبري في الشوقيات المجهولة
فيما بعد. وهذه بعض التفاصيل عنها:-

-القصيدة الأولى هي "الله تعالى" وظهرت في الجزء الثاني في "الشوقيات المجهولة"،
ثم نشرها محمد صبري مع تحليله لبعض ما جاء فيها في مجلة "الكاتب" في عدد
أكتوبر عام ١٩٦٢ في ذكرى شوقي من ذلك العام بعنوان: "أخطر قصيدة كتبها أحمد
شوقي". والقصيدة مسمطة خماسية الأقطار، جاء كل فصل خماسي منها على حرف
أبجدي معين فبدأ الخماسي الأول بحرف الهمزة وانتهى الخماسي الأخير بحرف الياء
مع إلزام حرف الهمزة كقفل للأشطار. وهذا فصلها الخماسي الأول:

الحق حجبته هي الغراء هيهات في فلق الصباح مرء
لا يطلبن الغاية الشعراء لو نال كنه جلالك الكبراء
أبت به سيئا والإسراء

والقصيدة تعود إلى مايو ١٩٢٤، ونشرت في الهلال في ذلك الوقت، وذكرت مجلة
"الكاتب" في تقديمها أن القصيدة فلسفية فقالت عن شوقي: "وثبتت القصيدة
التالية التي لم تظهر في دواوينه أنه فيلسوف أصيل لأن هذه القصيدة فلسفية من
مبتدئها إلى منتهاها".

ولم يظهر عدد الكاتب المشار إليه في الدوريات التي وثقها الدكتور طه وادي في
"شعر شوقي الغنائي والمسرحي".

وهذه القصيدة قد ظهرت من قبل في المجلد الأخير من مجلة "الكاتب" التي كان
يحررها الشاعر عادل الغضبان وكان ذلك في عام ١٩٥٢.

أما القصيدة الثانية فهي أرجوزة "المرأة الهندية" وهي أقدم عهدا من القصيدة
السابقة وتعود إلى عام ١٩٠٠ وجاء فيها.

أروي لكم خرافه في غاية اللطافه
أنت من الهند لنا وترجموها قبلنا
إلى لغات جمه لأن فيها حكمه

أما القصيدة الثالثة فهي في رثاء أحمد فتحي زغلول ومطلعها :

أكذا تقر البهيز في الأعماذ أكذا تحين مصارع الأساذ

وتعود إلى عام ١٩١٤ .

أما القصيدة الرابعة فهي في ”رثاء عبد اللطيف الصوفاني” ومطلعها :

شأنك والدمع والبكاء لا تدخر في الشئون ماء

وتعود إلى عام ١٩٢٥ .

وقد سبقت الإشارة أيضا إلى الشوقية المجهولة الجديدة التي لم تظهر في أي مرجع آخر من المراجع التي سبق ذكرها، وهي قصيدة ”النسيم العاشق”، وهذه بضعة أبيات أخرى منها :

قيل أن النسيم قد كان يوما يتمشى على ربي لبنان

هانما لا يقر منه قرار من مكان يميل نحو مكان

تارة يلثم الزهور وطورا يرتقى في معاطف الأغصان

إذ أتى منزلا كبيرا لشيخ من شيوخ القرى رفيع الشأن

ثم بنت لشيخ تغزل صوفا وهي في مأمن من الحديثان

تغزل الصوف كفها ولها جفنان بالسحرو الهوى غزلان

وقد ذكرت هذه الأبيات من هذه القصيدة المجهولة التي تصل عدتها الى ٥٨ بيتا، على البحر الخفيف، لأنه أشار فيها الى لبنان، وقد يكون نظمها هناك خلال العشرينيات.

وقد ظهرت في وسط الديوان مقالة بعنوان ”شوقي في دمشق“ تصف تكريم شوقي في المجمع العلمي العربي، ”بحضور كثيف“ ”حتى غص بهو المجمع وساحته وقاعة المحاضرات بالحضور من وزراء وأعيان ووجوه وأدباء وشباب ومن سائر رجال الأعمال التجارية والصنائع الحرة“. وهذه المناسبة تعود الى عام ١٩٢٥ .

ومن الحضور كرد علي رئيس المجمع ”وشفيق بك جبري“ ”الشاعر، و“ فارس الخوري“ نقيب المحامين، و”خليل مردم بك“ ”الشاعر، و”نجيب أفندي الرئيس“ الذي ألقى قصيدة شوقي المشهورة ”دمشق“، ومطلعها :

قم ناج جلق و أنشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمان

وتاريخها يعود إلى هذه المناسبة، وعدتها ٤١ بيتا وهي من البسيط الثاني.

ومن الحضور أيضا الموسيقار ”توفيق أفندي الصباغ“ الذي عزف على الكمان، وكان

إثنان من المتخصصين في المكتبات وهو من الكتب التي أصدرتها "مؤسسة البابطين" في دورة شوقي ولامرئين باريس أكتوبر ٢٠٠٦ " ولكنني لم أجد فيه شيئاً عن أعمال المستشرقين سوى كتاب: Majnun Layla الذي هو عبارة عن ترجمة قام بها المستشرق Arthur John Arberry لمسرحية مجنون ليلى عام ١٩٢٢.

ومن العجيب أن لا تذكر هذه الترجمة إلا ضمن مقتنيات مكتبة الكونغرس الأمريكي، وأن لا تذكر من بين الكتب في مكتبة جامعة القاهرة مثلاً، مع أن هذه الترجمة قد طبعت في مصر.

وقد كان المستشرق Arberry أحد أساتذة الأدب في الجامعة المصرية القديمة وذكرت ذلك الممثلة فاطمة رشدي في مذكراتها.

وقد رأيت أن أقتبس النص التالي من هذه المذكرات لأن فيه إشارات إلى شوقي و الدكتور سعيد عيده، وهو أحد أصدقائه، وإلى الأستاذ المستشرق Arberry، هذا إلى أن النص يذكر رأي Arberry في شوقي.

وفي النص تشير فاطمة رشدي بأن Arberry ترجم مجنون ليلى إلى اللغة الإنجليزية ونشر هذه الترجمة في لندن، لكن توثيق الترجمة في مكتبة الكونغرس الأمريكي يذكر القاهرة: 61 p- 1933 "s.n" Cairo.

قالت فاطمة رشدي: "قدمت" أنا كارنينا " تحفة تولستوي وأخرجتها بنفسني، إذ كان عزيز عيد قد صقلني في الإخراج إلى الحد الذي ترك لي وحدي فيه مهمة إخراج رواية عالمية ضخمة مثل "أنا كارنينا" .

ثم قالت: "... وعدت إلى تقديم مسرحيات شوقي، بعد بروفات جديدة كما لو تقدمها لأول مره، فقد كان شوقي يحرص على سلامة أدائنا لها، وكان يرسل الدكتور سعيد عيده إلى هذه البروفات ليضبط لغتنا العربية مع نطق الشعر، وفي هذه الأثناء كان الأستاذ آربري "المستشرق الإنجليزي و الأستاذ السابق بجامعة القاهرة قد ترجم مجنون ليلى ونشرها في لندن بمقدمة قدم فيها شوقي وقال عنه إنه جاء بمعجزة إذ طوع الشعر العربي لأول مرة وفي إبداع مشرق للقصة المسرحية، ولم يكن في هذا العمل شاعراً فحلاً فحسب، بل جمع إلى الشعر العبقرى قدرة رائعة على بناء القصة المسرحية".

ثم قالت عن نفسها: "وأهداني الأستاذ آربري ترجمته لمجنون ليلى مع رسالة يعبر فيها عن أمله في أن يراني يوماً ما مع فرقتي نمثلها بالإنجليزية على مسرح كوفنت جاردن أو مسرح دروري لين بلندن..."

ثم ذكرت أن المستشرق آربري قد أكد لها "أنه لا يخامرهم أدنى شك وقتئذ في أن الجمهور الإنجليزي و الأمريكي سيصفق لي طويلا وسيمجد النقاد المسرحيون هذه التحفة الرائعة تمثيلا وتأليفا وإخراجا كما قدمناها في القاهرة".

ثم ذكرت أشياء كثيرة عن شوقي فأوضحت أن شوقي قد هناها على نجاحها المتصاعد في تمثيل مسرحياته، وكانت قد بدأت بمصرع كليوبترا ثم أقدمت على تمثيل مجنون ليلى فلاقت نجاحا كبيرا أيضا، فوعدها شوقي بهدية جديدة أخرى هي مسرحية "علي بك الكبير" وذكرت أيضا أن شوقي كان يحضر بروفات مسرحياته في بعض الأحيان. ثم قالت عن شوقي: "وكان رحمه الله يقرض الشعر في حالة يقظته، ويقرضه وهو يحدثك، ويقرضه وهو هائم في الطرقات، ويقرضه حتى وهو على المائدة يأكل ولا ينقطع عن قرض الشعر إلا وهو نائم، ومن يدري، لعله كان يقرضه في أحلام المنام مثلما كان يقرضه في أحلام اليقظة" (٤).

وكان المرحوم الدكتور "سعيد عبده" قد نشر مقالة في مجلة العربي في عدد سبتمبر عام ١٩٧٨ بعنوان (بين شوقي وطه حسين) وتطرق فيها إلى مسرحيتي مصرع كليوبترا ومجنون ليلى فقال: "الله يعلم أنني منذ عرفت شوقي وبعد ظهور الديوان بفترة طويلة، وقد كان يسلم لي شعره متفرقا كما قال، كانت وحدة القصيدة قد أخذت تبدو أكثر وضوحا في شعره سواء في قصائد المناسبات أو في مسرحية "مصرع كليوبترا" و "مجنون ليلى" وكنت أشبه بالقابلة التي استولدت هاتين المسرحيتين!"

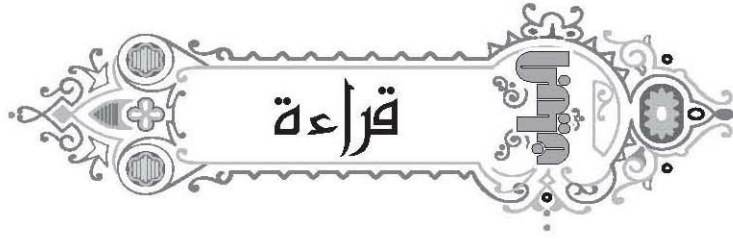
http://Archi***eta.Sakhrir.com

وهذا قد يكون من قبيل الإستطراد، ولكن الإقتباسات السابقة تزودنا بقدر من المعلومات عن شوقي، ومثل هذه المعلومات قد أصبحت في حكم النواذر الآن. وكيفما كان الأمر فإن كتاب المرحوم "ماهر حسن فهمي" الذي يعود الى عام ١٩٥٩: "شوقي: شعره الإسلامي" هو المرجع الوحيد الذي يظهر فيه بعض ما كتبه المستشرقون عن الشاعر.

(٤) مذكرات فاطمة رشدي، سارة برنار الشرق وممثلة المسرح العربي الأولى، إعداد محمد رفعت المحامي، دار الثقافة بيروت. الكتاب غير مؤرخ لكن المرجح أنه يعود إلى بداية الستينيات. وقد نشرت فاطمة رشدي مذكراتها في حلقات بشكل موسع على مدى عامين في مجلة "المسرح" المصرية التي كان يحررها الدكتور رشاد رشدي خلال الستينيات، وحلقتها الأخيرة تعود إلى مارس ١٩٦٦. وفي الحلقة الثامنة عدد مايو ١٩٦٥ تشير فاطمة رشدي إلى أن شوقي كان يواظب على حضور جميع حفلاتها برفقة محمد عبد الوهاب، ثم فكر في تقديم مسرحية شعرية لتمثل على المسرح.

أما المستشرق اليوناني "باتوس باتريسيوس" فليس له ذكر في المراجع، ولا مفر من أن يعد ذلك من تقصير الدارسين العرب وتقصير المصريين منهم بشكل خاص. وكان الدكتور محمد صبري قد كتب مقالة عن المثال المعروف الراحل محمود مختار في مناسبة خاصة اهتمت فيها الدولة في مصر بإقامة متحف يضم آثاره، ونشرت هذه المقالة في مجلة "المجلة"، التي كان يحررها المرحوم يحيى حقي، وظهرت في العدد ٦٦ من السنة السادسة في يوليو عام ١٩٦٢، و تطرق محمد صبري في هذه المقالة الى الحديث عن شوقي فقال: "لم يكن شوقي كطلاغور وغيره ممن لهم آثار بالانجليزية او بلغة أخرى دولية، وبصفة أعم ممن لهم آثار من الميسور ترجمتها لاقتراب لغتها من لغة الغرب. لذلك من الصعب أن يكون شوقي شاعرا عالميا. لكنه قد يكون في مقدورنا أن نجعله شاعرا عالميا لو أننا عكفنا على دراسته جاهدين وأشرطنا معنا كبار المستشرقين في ترجمة آثاره و شرحها و الكشف عن جوهر عبقرية الشاعر".





صورة الرجل في رواية "هيفاء تعترف لكم" .. لخولة القزويني

بقلم : سمير أحمد الشريف
(الأردن)

في أعماقي قلق مدو يقض مضجعاً بهذا المفتاح يمكننا الإبحار في مرافق المبدعة خولة القزويني القلم يثبت لواعجها وأشواقها عبر اثني عشر عملاً سردياً. من ذاكرة الطفولة، عبر وسيط بوح ضمير المتكلم الذي يقربنا من الساردة، ببوح أشبه بالهمس والنجوى، تستوقفنا علاقة الساردة بالأب لتبرز لنا متانة الرابطة، وعمق التأثير والإعجاب حتى درجة التقديس... رحل أبي وخبا صوته في عتمة الليل الموحش لتتوغل العلاقة بالأب، وتعيدنا إلى موضوعه التحليل النفسي وتجذر الارتباط بين الفتاة ووالدها رغم قسوته أحياناً.. حتى صفعته القاسية ذات يوم. تحتل في مساحة مقدسة أعود لها عندما يتوهج في النزف..

الساردة تستذكر في حنين جارف، فقدها للأب الذي قسا عليها بصفعاته، لأن ما واجهته في غياب الأب، أقسى مما يقسو به عليه حيث يتوهج النزف وعمق المعاناة.. تؤكد هذه المقولة برغبتها باللاحاق به في قبره، إلى عالم الأرواح هروباً من عذابات الحاضر بصرخة أليمة يكللها الحزن (لماذا تركتني يا أبي؟) يا من كنت لي الملاذ والجدار الذي أستند عليه عندما يداهمني خطر أو مجهول. كان الأب دعامة تستند البيت وانقرط عقده بوفاته.. تستعيد الساردة شريط الذاكرة باستخدام تقنية الاسترجاع مصورة كيف كان الوالد يدخل غرفتها غير المرتبة وأصابعه الرشيقة تنساب بهدوء بين المبعثرات، تعيد ترتيبها.

وما يلبث أن يشد أذني مؤنباً (ستبقيين طفلة).. حسرة الساردة على أبيها تتبعث من مصادر عديدة: إنه يمثل الحمى الذي تأوي إليه بضعفها وأنه يعيد لها طفولتها بنظرته لها وعلاقته بها وهي من ثم مرتاحة لأن الأب يعفيها من عناء التفكير وحمل الأعباء ومسئولية الاختيار، ولعل أوجه الأسباب يكون كون الأب صاحب مبدأ ورجل موقف،

إضافة لرهته وشفافيته وحساسيته، يتطلع للأفضل لاجتياز المستحيل، يقرأ بشغف ويشتري الكتب.. يرفض الوظائف لأنه لا يحب أن يكون تحت سيطرة من هم أقل كفاءة منه لا يريد أن يخسر نفسه ويبدو صغيراً أمام نفسه.. هذا الأب، علمها قيمه الإنسان بدرجة لم تعرف عمقها إلا بفقده.

تفتش الساردة عن زوايا روحها فلا تجد غير نبرة أبيها الهادئة ووجهه الذي تستريح على شطآنه، وظله الوارف الذي تنفياها تنوسم في عينيه الحاليتين، سكونا يدفئ كيانها. حتى في الحلم لم يغادرها وظلت كيانها. حتى في الحلم لم يغادرها وظلت تتعلق به يزورها بين الحين والآخر. هذا المائل الذي لم تطوِّحه أعاصير الدنيا وعاش فناعاته سعيداً، ساخراً من سخرية الآخرين- يخلق لنفسه حياة هادئة وسط هذا الصخب يبحث في مجالات الحياة عن أسرار غائبة عليا.. هذا الأب/ الرمز أصبح مثلاً لقيس الساردة به الرجال وهو من ثم المعادل الموضوعي للدرجة. نقف مع "هيفاء" التي تشرح مزاجاتها بين صفات زوج صديقتها الصحفي ووالدها: تسلل صوته الوقور إلى نفسي لتشع في شيئاً من الاطمئنان وما كنت أرف إليه بصري حتى انتابني ذهول شديد كأني أعرفه منذ زمن طويل، فيه شيء حول والدي، هالة من الوفار الجليل تلتف حول قسماته الهادئة.. أي تماء تحياه "هيفاء" وهي تتمنى زوجاً يفهم ذاتها وتسترد به صورة أبيها الدافئة.. هناك من يتابعني بعينين رحيمتين أجد في حنانهما الأبوي ملاذاً لقلبي. تتبدل الأدوار وتتماهي صورة الأب في ذهن "هيفاء" التي يحتل الأستاذ سامي مكانها "نشرت مفاهيم مثل أمك؟

الأستاذ التي تنضج أبوة.. إنها تبحث وسط تيارات الحياة عن ذاتها الضائعة، تطفئ المرارة على ملامحها، تستنزفها الغربة ويكمل في دواخلها توق إلى البوح، لأنها مقهورة الإرادة، ومسحوقة الأعماق تزرع فيها جراحات غائرة. وتكالب عليها آلام الوحدة والاغتراب.. تحاول القفز على عذاباتها بالتوحد المتمحور على الذات، باحثاً عن صدر يحن عليها يلم ضياعها ويعيد لها توازنها المفقود وبذلك تحاول دون الأفكار التي تطن في رأسها رغبة في الموت، صدر يعيد لها ثقتها بنفسها ويخلصها من إحساسها بالنقص وبأنها متبوءة، ويعينها من ثم على الموقف، متحدية الشكليات الاجتماعية المناقضة الزائفة- يعشرها بالطمأنينة الحقيقية التي تبحث عنها وتلبي احتياجاتها النفسية.. "هيفاء" لا تستطيع الخروج من بوقنة حزنها وسلبيتها وانكسار الأشياء في عينها، يفترسها الخوف وتحاول جاهدة تحدي كل شيء بالبحث عن تطلعات جديدة تخاف الوحدة بعيداً عن السند أو الزوج تخنقها عتمة غامضة ويحرقها جمر انتظار بعيد المنال يكون قادراً على تفكيك طلاسما والغرض في دواخلها، يشعرها بوجودها البشري ويتبادل معها الحوار ويسمو بها عن ماديات الواقع الراهن.

على النقيض تحتل صورة الأم مكانة سلبية في ذهن "هيفاء" وباسم الواقعية، تدفع الأم ابنتها أن تعيش زمانها، إذ أن زمن الفرسان قد ولى، مشجعة إياها أن تترك الأوهام وتحيا الواقع.. ستسافرين إلى لندن وسترين الحياة الجديدة والعوالم التي ما حلمنا بها.. محلات فخمة وأسواق عالمية كبرى أتريدين زواجا خائباً مثل أمك؟

بدواخلها، يسير أغوارها الغافية يحرك أحاسيسها الراكدة، يفهمها كما يجب أن تفهم الأنثى ومعه تجد الحب والطمأنينة والأمان.

رغم كل الجراح تظل أسيرة الأمل، ولم تصل بها الحالة رغم قسوتها حد الناس ظلت تؤمن أن الشمس ستشرق رغم العتمة وتطالب نفسها ومن حولها بالنظر للجانب الأروع من الحياة، تريدنا أن نضحك على هذه الفانية، إذ لا شيء يستحق التجهم والابتناسمة علينا ألا نمكنها من مفارقة وجوهنا.. أدرجت خولة القزويني في روايتها ثيمات كثيرة: أحوال المطلقة المحاصرة/ الزوجة.. المبتلاة برجل فاقده الإحساس/ الزواج العقيم الذي ينأى بالأنثى عن مباحج الحياة/ الأم التي لا ترى في الحياة الزوجية غير صفقة تجارية رابحة..

كما لامست الكاتبة وعنت موضوع الإدمان التي اتخذت في مجتمعاتنا مسارات أوضح بين شبابتنا.. انتقدت الرواية المتسلقين ومن يركبون موجة المصلحة حتى في الزواج، وغمرت من جانب أولئك الذين يتناقض داخلهم مع ظاهريهم.. استخدمت الكاتبة لغة قوية ووظائف تقنية حديثة كالزج والاسترجاع والمونولوج. شخصيات الرواية كانت مقنعة متنامية غير مسطحة، والحوار سلس، بعيدة عن الحشو غير المبرر والثرثرة الزائدة.

وظفت الكاتبة النص القرآني وأعلنت من وتيرة الفكر في تعابير جميلة مثل:

- كل شيء يبدأ صغير ثم يكبر إلا الحزن.

- أرسم في وجهها خيوط حياتي.

- في صدرها تموج عاصفة من الخوف.

هكذا وقعت "هيفاء" في بئر التناقض وتنازعتها أهواء مزقتها وأقضت مضجعتها وجعلتها تحيى في حيرة بين ضغط الواقع وصورة المثال، مما أنشأ صراعاً داخلياً أوصلها إلى الردة على ذاتها وواقعها وتمسكها بأهداف المثال (الأب، الحلم، التعويض)..

تنتقل آثار الكتب من آلام إلى أم الزوج التي لا تتوانى عن مراقبة "هيفاء" في كل سكناتها وتعد عليها أنفاسها حد الاختناق فصرخت بوجه أم زوجها.. أريد أن أتنفس وأنطلق من هذه القيود.. برغم البذخ المادي الذي تغرق فيه، علاقة الأنثى بالأنثى يؤطرها الشك، ومن الصور التي تركت آثارها على هيفاء، الذات، الرؤى، الكينونة والطموح، صورة الزوج الذي قتل فيها كل إحساس جميل، لفقد أنه إرادة الرجولة.

احتوته أم صادرت ارادته وانتزعت منه خصال الرجال، أنظر هنا كيف تبطن "هيفاء" غير السباحة مع تيارات الحزن تاركة قلبها تنازعه الخيبات والقلق منكفة على بقايا أحلامها بعيدا عن الرجل الذي تؤذيها برودته متمدد على الكنية يقلب قنوات التلفزيون غارق في عالمه بعد محاولات مثيرة لجذبه إليها دونما جدوى، وكان شرطه الوحيد لإنهاء المهزلة أن تدفع له مهرها ثمناً لحريتها. هرباً من متناقضات الأم والزواج واستحالة العيش ضمن واقع ملوث رسمت "هيفاء" لها مثلاً تعيش اللحظات انتظاراً لتحقيق الحلم معه.. رجل يسطع في سماء عمرها شهامة ورجولة يتكون في أعماقها أكسجيناً تنفسه، فارس، يلغي وجوده معها كل الرجال، يساعدها في التعمق

- في العيون عطش لدفع الاحتواء.
- في داخلي يضج نداء صارخ..
- الجمال ذات الإيقاع الصوفي لها، حضورها أيضاً: لا تنهكي نفسك في تفكير مبهم لا تعرفين أبعاده، اذكرني الله في وحدتك وسترين شيئاً في أعماقك، يومض حتى يضيء جنبات روحك..
- ختاماً، أضع هذه الملاحظات التي لا تقلل من جهد المؤلفة:
- استخدام الجمال الطويلة يضعف
- النسيج اللغوي ويؤدي إلى ترهل المعنى.
- ضرورة التقليل من استخدام أداة التشبيه.
- عدم إعطاء المضمون على أهميته كل التركيز على حساب التقنيات الفنية في السرد لأنه يخلص النص من الوقوع في سرد الحدث من متتاليات ومتواليات سردية تقليدية تساعد في إيصال المضمون بأساليب تقليدية مباشرة.





القاص الكويتي حميدي حمود .. (ظلي) تعددية الخطاب والدلالة

بقلم : أحمد المؤذن
(البحرين)

أفنتع الفيلسوف سقراط بأن العلم الحقيقي هو العلم بالنفس من أجل تقويمها، وهذا يحيلنا إلى إشكالية الفيلسوف الخالد ((من أنا)) ؟ ومع بداية مجموعة (ظلي) القصصية للقاص العربي الكويتي حميدي حمود المكونة من مائة وثلاث صفحات وتسعة عشر نصاً ، صادرة عن دار الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، تكتشف كقارئ مدى صدق القاص وهو يبحث في هذه الإشكالية الفلسفية، بالطبع نحن هنا نبغي من هذه الديباجة الافتتاحية تأويل (ظلي) على منحنى فلسفي نتلمس الطريق في قراءتنا المجموعة من حيث قام مبدعها بهندسة زواياها الفنية وهو يبحث عن الإنسان في مختلف حالاته ضمن منظومة سردية شيقة مترابطة بخيوط ظاهرة وخفية .
رؤية مجنونة ...

(أزمت كثيرة رأيتها في لحظات قصيرة تحتشد في عينيه ، زمن الطفولة الدراسة ، الرحلات ، الشقاوة ، الغربة ، الوحدة ، الوظيفة ، والزواج . حيث تمعن جيداً في حالته وتوهمه ، أيقنت بأنه لم يعد بيالي بوجودي وكأنه لم يعد ذلك الصديق الذي رافقني .. واستمع إليّ !) صف ٤٤.

وحده تيار الحياة الذي يفجر مثل هذه المفاجآت، فالقصة تصدم في مضمونها ما نعرف عن معنى الصداقة . لحظة فاصلة عندما تعري الحقيقة وجهها ، القاص يختار التوقيت المناسب ويفرق "بطله" في "مونولوج" داخلي مختلق بالحقيقة النارية المتأخرة تبرز برأسها من عنق الزجاجة ، مرادف آخر لحالة السفر التي كشفت أن الصديق (ب) نادم لأنه أضاع سنوات عمره في أمور تافهة !
القصة لم تذهب بعيداً في تفاصيلها لكننا القاص هنا يضطر لزراع الشوك أمامنا

مع توقد ” المونولوج ” النفسي بالمزيد من
بوح الوجد الذي يقاوم حالة الكبت .

استعداد ..

(يخبرها عن حبه لها كل يوم ، يرسل
رسائل الشوق وخطوط المستقبل القريب
لها تفها النقال . وكان أسعد يوم له حينما
تقدم لخطبتها وتمت الموافقة . هي
كذلك كانت سعيدة به ، ودت فيه فارس
أحلامها المنتظر . رتبها كل شيء تقريبا ، لم
يدعها شاردة أو واردة إلا وناقشها واتفقا
عليها) . صفاحة .

تيار الصدمة يسيطر على مجريات
الحدث مرة أخرى ، ويتضح أنه مقنع
جداً في سياق القصة أن يلاقي بطل
القصة حقه عند خيمة عرس بسبب
طلق ناري طائش !

فيبدو هنا جلياً أن القاص ينتهج في
كتابه الأسلوب الواقعي غير مكثرت بأي
وصف تأثيثي لجو القصة التي تختزل
الحدث في حدود المنطقية ، فالحالة
القدرية مرتبطة بالإنسان في الحياة التي
تمارس سطوة البتر أو الإقصاء الجبري
نتيجة التوقيت الخاطئ . لسنا هنا طبعاً
في محل اختيار لأن القدر يختار ضحايا
محصلة مشبعة بالوجد في هذه القصة
يقرأ من خلالها القاص حساسية الأشياء
ويستنطق مكوناتها من رحم الواقع
المعاش ، هذه هنا صرخة إدانة قدمتها
القصة بشكل بسيط ورائع ، إلا أن جزئية
بسيطة ضمن الحدث برأيي أخلت بالبناء
العام للقصة وهي ..

(في المساء وهو عائد بسيارته من زيارة
صديق في المستشفى) صفاحة .. هنا
أعتقد حدث كسر للإيقاع العام ، فهذه
الجزئية أحدثت إرباكاً للقصة خلقت

في هذه القصة الصادمة بغية اكتشاف
مفاجآت الحياة أو .. ربما يريد تعرية
الأشياء وتضامنا نحوها ما هو إلا وهم
لحظة انقشاع الضبابية التي تخفيه
، نعرف كم كنا مغلولي الإرادة عندما
صدقنا البريق الخادع ونحاول الفرار منه
بالانتحار !

فلسفياً .. البحث عن معنى الحياة بعد
السقوط والخسارة في فهم مغزاها ، هنا
تماماً نري أن ” حميدي حمود ” قدم
أدباً جميلاً .. (تتمثل في الأدب الأفكار
الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل
الفكر الإنساني كله في سبيل معرفة
مصائره في هذه الحياة . وهذه الصلة
الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه)
النقد الأدبي الحديث - د . محمد
غني هلال - مصر ” .

بطل القصة يبحث عن ” الأنا ” بين ركاب
المفاجأة وما مغزى وجودها بعد انكشاف
عقدة القصة ، يحيلنا هذا المنحى إلى
سؤال مهم ، نحن كبشر هل بالفعل ورثنا
تركة شقاء أبائنا ” آدم ” عندما أخرجه
إبليس من نعيم الجنة ؟ الحياة الأرضية
هل أصابتنا بأمراضها فأصبحنا ننتقم
من أنفسنا عندما تنهزم في الاختبارات
الحياتية ونعجز عن ترجمة الأشياء ؟

القارئ هنا سيجد نفسه أسيراً في فراغ
وفوضى الحالة التي عصفت بالبطل دون
أن تكون مشاعر هذا القارئ منعازة أو
متعاطفة بالضرورة ، فهنا مثلث مكون من
.. الذكريات + الصدمة + التلاشي ، يمزج
” حميدي ” معادلته الرياضية في قصة
تلتبس دلاليًا ضمن منطقة حائرة تتطوي
على صوت السارد يتأرجح حضوره بشكل
متخفي في إطار الذكرى وأحياناً مناسباً

التي تحددها القراءة الافتراضية ذات الطابع الإنتاجي ("صورة المرأة بين الدلال والدلالة - د.عبد القادر فيدوح - مجلة المعرفة - العدد ٤٥٦ أيلول ٢٠٠١م - سورية " .

إن إشكالية هذا الحضور لا تقتصر على الذات ، نتحدث هنا عن الحالة القمعية التي تغلف حياة رجل الشارع العربي ، إما أن يتربى في ظل أنظمة دكتاتورية تكتم حريته المعنوية بالمراسيم والفرمانات ، أو في ظل ديمقراطية صورية مفصلة على مقياس الرئيس ، لذلك .. من يكثر من الأسئلة يكون قد اقترف المعصية الموجبة للعقاب. بطل القصة ينتهي به المطاف إلى عتمة السجن وهي نتيجة منطقية تؤسس لفهم الاستبداد السياسي الذي يغلب على الأنظمة العربية الحاكمة حتى الديمقراطية منها تضيق ذرعاً بنخبها السياسية والثقافة فتضطررها إلى اختيار متافيا أو طمرها في معتقلاتها وفي كلاً الحالين رمزية السجن واحدة إن أنت أكثر من الأسئلة فسوف تجابه لأنك تبحث عن نار الحقيقة لتهدي بها ولكن هدايتها لك حريق للأخر!

هو إذا منحى فلسفي آخر تجسده (ظلي) تلفت إلى ظروف وملابسات محيطها العربي، تنكأ جروحاً هنا بغية تشخيص الداء وعليها أن نتحمل وجع العملية وبدون تخدير موضعي ما دام "حميدي حمود" عارفاً خارطة الطريق الصحيح نحو العلاج.

التنفيس ...

(نهض من السرير ، دفعه بيده بعيداً ، انهال عليه بالسب والنشتم المنقطع وسعاله الحاد . خرج من دون أن يأخذ

حاجزاً زمنياً ، كان بالإمكان تجاوزه كمطب . ما دام الاثنين اتفقا على خطط المستقبل والحب ، ليس صعباً أن نرسم ملايسات " الحدث " موت البطل ضمن توقيت واحد وهو عندما اتفق الحبيبان على تقاسم الحلم وفي أثناء عودة البطل تنفجر المأساة .

منطقياً هذا العاشق يتلهف لإتمام الحلم وهو في حالة توقد عاطفي وإن مجرد رؤيته لخيمة العرس، يعد محرض سببي لو لم يدخل على المشهد مؤثر آخر لأكمل البناء بلا تشوه يُذكر ولكن لا بأس .. حادثة تجربة الكتابة تكتف في داخلها بعض الكبوات، إذا ما أحسن القاص التعامل معها وقام بتطوير أدواته الفنية فسوف يشتد عوده وينجح في الاختيار .

تطورات أسئلة ...

(بعد أن كبرت وأصبحت شاباً يافعاً ، تطورت أسئلتي صارت أكثر تحديداً

ودقة (صفحـ٩٩- إن تشييد هيكل قصصياً تحسن تفجير شجنته الدلالية من الداخل لتتشظى في اتجاهات ملغومة يغلب عليها عنصر الدهشة التلقائية ، تسربت من النص بدون ترهل فني ، هنا يكبر النص مع القاص فالضمير السارد تجسد بقوة في القصة أعلاه وهذا يعني تداخلاً جميلاً نثير على أساسه السؤال التالي .. هل الذات حاضرة في النص وتعيد استحضار نزيه ذاكرتها المعذبة ؟

(أصبحت الذات حاضرة في النص حضور التفاعل الجمالي حيث تكون الذات مفترضة في كل نص بحسب سياقات مختلفة تفرزها البنية العميقة للنص التي من شأنها أن تفسح المجال للإسقاطات

ولهجة الكراهية ؟ هذا النص ” الومضة ” إن جازت التسمية من موقعها الصحيح ينجح في خلق توتر فني قياسه الزمني سريع ، سرعة المكاملة الهاتفية التي جرت مع صديق منحرف أخلاقياً ، فجأة أصبح ناسكاً في محراب العبادة والطهارة !

امتازت هذه القصة عن غيرها بخطاب جاد يبغى محاربة التطرف الديني وتعرية كل أكاذيبه التي تتستر بالجهاد في سبيل الله ، القاص يأخذ على عاتقه تحمل مسؤوليته ككاتب يرصد يؤر التطرف ويعالجها بشجاعة في هذا القالب الأدبي فقد بين لنا مدى زيف الصورة التي تغلف وجه الإرهابي ، تدينه مجرد قناع يخفي نار الكراهية التي تشتعل بداخله حيث فقد موازينه القيمية الصحيحة وتمت أدلجة تفكيره ليتحول حطبا في المعارك الطاليبانية والقاعدية الخاسرة .

طبعاً .. قضاء الوقت مع (ظلي) وتصفح عوالمها والسفر في أماكنها والاحتكاك الافتراضي بشخصها فهو دليل على غنى التجربة الحياتية لكاتبها الشاب الذي يختزن في ذاكرته ووجدانه الكثير من الخبرات التي لا شك تنهض بأعباء الكتابة في وقت مبكر ، وهو مما يجعلني بلا تردد أصفق لهذا التألق الأدبي الشفيف بالفعل أمتعني وأثرت بي . وكلي أمل في زيادة ورطتك أخي ” حميدي حمود ” ورطة جميلة ها أنت خطبت ودها وآنسك دفنهما مغامراً في عوالمها الخصبية .. أعني بها ” الكتابة ” طبعاً حيث تستهوينا جمرًا بين أصابعنا لا نتوب عن غوايتها اللذيذة.

الوصفة الطبية . الطبيب لم ينبس بكلمة ، بل اكتفى بالجلوس على كرسيه مطلقاً غيظه بتدخين سيجارة (صفحاً ٢١٠) .

أبرزت هذه القصة مدى اتساع هوة القدوة التي نبحت عنها فيما يتعلق بالعادات السلبية التي ينتشر وبأوها في المجتمعات كالتدخين ، وضع المشكلة في نطاق قصة ضمن حدث مركز بشكل ذكي ينم عن حساسية جميلة يمارسها القاص في نصوصه يواجه بها مجتمعه الغارق في حمى التناقضات المختلفة ، لهي لفظة ملتزمة أخلاقياً بالوقوف ضد ما يحصل من تبدل في المشاعر ، أصبحنا مع ممارسة التدخين عملياً نشترى متعة زائفة ونبيع تاج الصحة ، فما أغرب هذه الدلالة الكارثية التي نتفلسفها مع وهم المتعة الدخانية ، ” حميدي حمود ” فتح أمامنا باب التوعية المخلصة في الوقت الذي أصبحت فيه الشيشة تصل إلى محل سكنك ” بالدلفري - التوصيل المجاني ” ومع فلتر صحي وأمن كما تؤد الإعلانات التجارية التي قد لا تكثر بها وزارات الصحة في بلداننا العربية ؟

تهنئة واقعية ...

(أخبرني أنه قد تغير كلياً وأصبح شخصاً آخر ، صار يعرف أمور دينه أكثر ، التزم أداء الصلوات في المسجد في وقتها مع الجماعة ، كون صداقات جديدة مع شباب متدينين ، أطلق لحيته فأصبحت طويلة ، لم تعد تهمة الأمور القديمة مثل السفر للمتعة المحرمة ، السهر مع الرفاق حتى ساعات الصباح الباكر ، مغامرات الحب والغرام الكاذبة ، كلها أضحت تفاهات) صفحاً ٦٩

كيف يفكر الإرهابي عندما يبحث عن أعضاء جدد يشاركونه التفكير المتطرف



المفتش العام

بقلم: ناصر الملا
(الكويت)

تمثل مسرحية "المفتش العام" للكاتب الروسي نيقولاي غوغول نقطة تحول فذة من نوعها في التيار الواقعي نحو شكل جديد ترتب عليه خلق تيار تجديدي تواق فيما بعد نحو معالجة قضايا الإنسان الروسي وربط قضية الإنسان وتطوره في البعد السياسي الحاكم له، ودائماً ما كان يركز "غوغول" بمختلف كتاباته القصصية والمسرحية والأدبية بشكل عام على الفساد المستشري بالحكم القيصري لذلك كانت كتاباته دافع للثورة البلشفية في تحديد أطر جديدة وخلق فلسفة لمجتمع شيوعي يفرض منهجيته وسياسته وصناعته على العالم أجمع وكان له ما أراد! وأذكر أنني سافرت إلى أوكرانيا بصحبة صديق كان يدرس في سنوات الثمانينات في كذا ولاية بالاتحاد السوفياتي السابق ومن ضمنهم أوكرانيا التي تعد من أرقى وأهم مدن الامبراطورية السوفيتية السابقة، وكيف حصد الثقافة والعلم في آن معا ليتسلم خلال سنوات الكفاح السبعة ونيف شهادة الدكتوراه في طب العيون مع أشادة من كلية الطب تخصص عيون في تحصيله العلمي والأكاديمي، وهناك جال بي صديقنا وتعرفت من خلاله إلى أوكرانيا وإلى جمالها الأخاذ ثم إلى فئات من شعبها ولا سيما العارفين والمضطلمين على المجالات الفنية والمسرحية، والحقيقة أن الشعب الأوكراني شعب عمل وثقافة وموسيقى والوقت لديهم مقدس، وهو شعب متفتح على هذه الصنوف التي ذكرتها لأنها صنوف تخلق في داخله الديمومة الحرة حول التجديد والانطلاق في عالم الإنجاز والرفي الحضاري فهم مخالفين لنا نحن الشرقيين في كل شيء، وهم بتصورني نجحوا وحققوا بفكر وفلسفة ماركس وانغلز ما عجزنا نحن وشعوبنا وحكامنا ومسرحنا أيضاً من تحقيقه!

العالم الثالث

فنحن ومسرحنا ومسارح العالم الثالث بشكل عام لا تأتي مع كامل الاحترام لفنانيها شيئاً أمام المد الروسي المسرحي تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً ناهيك عن تكنولوجيا

حتماً سوف يكونوا متميزين وبارعين في تنفيذ فنهم لأنهم تشربوه بشكل صحيح ولعل كتاب المخرج السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي "النحت في الزمن" هو من دعاني أن أتوقف عند المدرسة الروسية الأدبية والسينمائية لأتعرف أكثر على عمق تجربتهم بهذا الميدان.

خمسون صفحة

والأمر الآخر الذي شد انتباهي وأعجبني كثيراً في أوكرانيا قيمة الكتاب الأدبية طبعاً وقد استهتري رجل الشارع البسيط وأيضاً القاريء، تخيل أنك تجلس في حديقة عامة وتتنظر إلى يمينك فتجد كتاباً جميل الشكل عظيم المضمون موضوع بقربك.. فتحت دفتيه وقرأت منه خمسون صفحة وقمت من مكانك إذاً لا بد أن تضع الكتاب مثلاً كان لأن آخر سوف يأتي ويجلس مكانك ويقرأ، فهناك قارئ اشترى هذا الكتاب وأعجبه فأراد الآخرين أن يقرؤوه ويستمتعوا به! بل إن بائعة الخضروات التي تباع على رصيف أحد الأنفاق القديمة تجد بيدها كتاب تقرأه على ضوء مصباح متهاك! وحينما سألت أحد العرب المغاربة ممن يدرسون هناك علم الطاقة النووية عن عدد المفاعلات النووية في أوكرانيا فقط أجابني بأنها تتعدى العشرة مفاعلات! كيف لا تتعدها وبائعة الخضروات تقرأ كتاب وتبيع بضاعتها! وقد رأيتها رؤية العين بينما طلبتنا العرب الجادين منهم نحو التحصيل العلمي تلزمهم الظروف القاهرة للعمل الإضافي في الكافيات والأوتيلات دون الاستفادة من هذا الوقت الثمين بالقراءة والاطلاع ونحن من أغنى بلدان العالم مع كل أسف

الإضاءة الحديثة لديهم وتقنية المؤثرات المسرحية، وأذكر إنني جلست مع ممثلين وممثلات هاويين في مسرح الحرية الأوكراني المقارب للسنتر في "كييف" وتحدثت معهم عن الفن والموسيقى بواسطة صديقنا الدكتور/ محمد الصيرفي، حيث كان المترجم بيني وبينهم لأن اللغة الروسية والأوكرانية بالتحديد صعب التحدث بها لذلك حييت الدكتور/ الصيرفي لتعلمه لهذه اللغة الصعبة، أقول تحدثت مع الفتية والفتيات من رواد هذا المسرح الأوكراني عن الفن والموسيقى وفن السيناريو ودهشت أنهم على علم كامل ودقيق في علم الفن المسرحي والسينمائي العالمي وبالموسيقى وبالتحديد بالسيمفونيات فهم يعيشون "بتهوفن" وأعمال "انطونيو فيفالدي" أشهر مؤلف موسيقي في إيطاليا حيث تنوعت مجالات هذا المؤلف العظيم بين الأوبرا والمقطوعات الآلية إلى الموسيقى الدينية، وعجبت كيف أنهم على علم بذلك كله إلى أن وقفنا عند "فولفجانج موتسارت" هذا الفنان الرائع والمتميز بفنه العاطفي وحسه الإنساني الذي جسد مأساوية حياة جل عباقرة الموسيقى في ألمانيا وإن تصفت حياته بقدر من العذاب فقد أنكره ومات في ريعان شبابه فقيراً معدماً بعد أن فتك به تسمم البولينا بجسمه ودفن بمقابر الفقراء! والدهشة أمسكت بي من حين استماعي لمناقشتهم لهؤلاء العباقرة العظام، وأخذت أسائل نفسي وأنا أستمع لهؤلاء الفنانين الهواة عن المستوى الثقافي والمعرفي الذي هم فيه وكيف الحال للممثلين والممثلات المحترفين في المسرح والسينما والتلفزيون بأوكرانيا وروسيا؟

وطلبتنا من أولئك الفرسان المناضلين في العلم يقاسون ويتألمون من ضنك الحياة وقسوتها.

المدينة النائية

وبعد مشاهدتي وما استنتجته حول أوكرانيا وشعبها تذكرت مسرحية "المفتش العام" فهذه المسرحية تسلط الضوء في عام ١٨١٦م على أحد المدن النائية التي تعتبر إذا ما قيست بمراكز الثقل في البلاد الروسية مدينة محسوبة على الخارطة ولها اهتمام ضئيل في الخدمات إذا ما قورنت بمراكز الثقل كالعاصمة والمدن المتاخمة لها، ولأن هذه المدينة النائية التي يحكمها "انتون انتوفيتش" كانت حركة حياتها ومجتمعها تسير على جادة واحدة، والمسيطر عليها وعلى مراكز الثقل بها "كالوكا لوكيتش" وهو ناظر المؤسسات التعليمية، "أموس فيدروفيتش" القاضي و"أرتيمي زملانينكا" راعي مؤسسات خيرية إلى باقي رجالات المدينة كلهم كانوا مستفيدين ومتقاسمين للأموال ومحصلة الضرائب التي يحصدون نتائجها من شعب المدينة والحكومة المركزية لذلك استشرى الفساد، فحاكم المدينة أعطى للتجار ضوءاً أخضرأ يصنعون به ما يشاؤون بالشعب أي شعب المدينة وصار الجميع منصاع له ولقراراته، وغوغول أراد أن يشير إلى أن القيصرية وحكامها وسياسيها هم من أوصلوا الروس والبلاد الروسية إلى الفساد الإداري وإلى محاربة الإنتاج والصناعة والاكتفاء بالكذب والتعليقات والتصريحات التي لا تسمن ولا تغني من جوع! يرينا المؤلف أن قياس الحكومات المركزية في أي بلد

من البلدان لا تعرف إلا إذا ابتعدت عن العاصمة إلى المدن البعيدة عنها فهناك تشاهد فداحة الفساد أو تطور وإنجاز، وبالتالي لينعكس ذلك على أبناء البلد بشكل عام لا أبناء المدينة النائية لذلك يغلب على مجتمع "انتون انتوفيتش" الفساد والزيغ، ويعرف كل متابع للعمل المسرحي هذا أن هذا المجتمع سلم نفسه لحاكمه! وغوغول يرى أن المجتمع الذي يسلم نفسه لحاكمه هو مجتمع "فاسد" والنفاق يكون سمة بارزة في شخصيته! فتخضع المراكز المسيطرة بالبلاد لأولئك المأجورين من قبل الحاكم فتهرب الكفاءة والدرجة العلمية المتطورة من المراكز المهمة وتضحى البلاد لزمرة من أولئك الفساد والسراق للمال العام والمحسوبين على "انتون انتوفيتش" حاكم المدينة الأمر الذي يجعل كثير من هؤلاء المزيفين يستغلون ويسامون في مدينتهم ومصالحاتهم من أجل الحصول على "الرويات" ويصل خبر إلى المدينة أن "مفتش عام" قادم لها من قبل الحكومة المركزية ليرى ويعاين أحوال المدينة وإلى أين هي تسير، وكيف تسير بها الحركة الاقتصادية ومدى تطورها وتماشيتها مع الواقع الذي قامت من أجله القيصرية في روسيا! وما مدى تقدمها إذا ما قيست بالسنوات الفائتة؟ ويصل موظف من "بطرسبورغ" يدعى "إيفان الكسندرو فيتش" إلى المدينة عن طريق الصدفة ومعه خادمه "أوسيب" فتتأهت عليه شخصيات المدينة من الأعيان والمهمين وذوي المناصب المرموقة فيعلم حاكم المدينة "انتون انتوفيتش" بقدومه فيعد له مكاناً في بيته وتعشقه ابنة الحاكم "ماريا انتونوفنا" وترسم على الزواج

من الفودكا المركز ويفاجأ أهل المدينة
بقدوم موظف البريد في اليوم الآخر إلى
الحاكم حيث يطلعه على رسالة حصل
عليها من "إيفان" تفيد أنه لا مفتش
عام ولا شيء من هذا القبيل! فينصدم
الحاكم "انتوفيتش" من كلام موظف
البريد ويذهب تأثير الفودكا من رأسه
وتنصدم المدينة وزمرة الفساد بها من
مسؤولين وقياديين بهذا الخبر ليفاجئوا
بعد أيام بقدوم "المفتش العام" الحقيقي
إلى مدينتهم.

منه ويندهش الموظف "إيفان" بهذا
التكريم وبهذه الحفاوة الأمر الذي يجعله
يستلم "الروبلات" من الأعيان رمز من
"غوغل" لفساد القيصريّة في روسيا
ويعدهم "إيفان" وقد استوعب التمثيلية
الدائرة حوله بالخير وأنه ما قدم إلا من
أجل "تلميع التقرير" بالإشادة والتقدير
لحكومة المدينة ويغادر إيفان إلى بلده
"بطرسبورغ" ويعرف الحاكم أن كرسيه
وآلة الفساد من حوله بخير فيضع رأسه
على الوسادة وينام بعد أن يشرب قدحين



البنية الوجودية للصورة الشعرية

بقلم: محمد حمان محسود
(المغرب)

من أغرب المصطلحات في علم اللسانيات، مصطلح الصورة السمعية في العلامة اللغوية، إذ يجمع بين أهم حاستين للتواصل مع العالم الخارجي: البصر والسمع. ومن الشيق أن تسبق لفظة "الصورة" لفظة "السمعية" علما أن الدال في العلامة اللسانية يستقبل سمعا لا بصرا، وهو الأمر الذي يترك في النفس انطباع إلحاح الإنسان على الرؤية كدليل قطعي في قبول الموضوع، دليل يدفع تلقائيا إلى التخيل والخيال خصوصا وأن المدلول-الوجه الآخر للعلامة اللسانية- يدعى بالتصور.

لقد ظهر استعمال الخيال والتخيل بمعناه الانطباعي في رسم الدوال (صوامت وصوائت) على مستوى الكتابة حيث تبدو العلاقة، في هذا الجانب أيضا، اعتبارية بين الدال وبين صورته في الخط، ثم تطور جزئيا في تلك القلة القليلة من الدوال التي تبني علاقة طبيعية أو شبه طبيعية مع مدلولاتها.

إذن لقد بدأت حاجة الإنسان إلى التصوير على مستوى التواصل اللغوي، منذ أن استطاع استخدام جهاز نطقه. وعليه يمكن اعتباره كائنًا بصريا بامتياز، ليس لكونه يعطي أولوية لحاسة البصر (وهي أولوية نفسية بالدرجة الأولى) والرؤية بالعين المجردة فقط، وإنما لصعوبة انفصاله عن عالم الصورة من خلال الكم الهائل من المراثيات المتخيلة وهو يمارس فعل التواصل الكلامي.

كان الاعتقاد في الصورة الشعرية أنها زخرفية تزيينية يؤتى بها على هامش الفاعلية المعنوية، ولا تقدم إضافة دلالية وخاصة إذا كانت طبيعة التصوير فيها ثقيلة بعياد تام كالربط بين وجه الحبيبة والقمر، أو عقلية قائمة على فكرة أو حالة نفسية كتشبيه الموت بالناقة العشواء في معلقة زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

والحق أن المتمعن في الصورتين سيلاحظ الفاعلية أو الوظيفة النفسية بارزة في عملية الانتقاء التي خضع لها المشبه به (القمر والعشواء) ذلك أن وجه الشبه بين

طرفي التشبيه يوجد في مشبهات بها عديدة مثل الشمس في الصورة الأولى والحصان غير المروض في الثانية. لذلك يبقى مشروعا مثل هذا السؤال: لماذا اختيار القمر والعشواء من كل الخيارات المتعددة التي تحمل الصفة المشتركة مع المشبه؟

يبدو الانطباع الأول في الإجابة عن هذا السؤال، متمحورا حول العلاقة النفسية إذ إن ترسبات معطيات المحيط أو السياق في الذاكرة تشغل وتبرز بطريقة لا شعورية كما تمارس تأثيرها أحيانا بطريقة واعية قصدية في تحقيق الدلالة، ليست المعنوية فقط وإنما تكشف عن أبعاد نفسية عميقة يحتاج في تجليتها إلى معرفة مضبوطة عن الفاعلية النفسية للكلمة داخل السياق الاجتماعي والثقافي المحيط بالمبدع.

فليس اختيار القمر مشبها به لوجه الحبيبة بجامع البهاء والحسن والاستدارة وهي محتويات الفاعلية المعنوية، وإنما تجسيد لرغبة شهوانية صعبة المنال كصعوبة ملازمة القمر أو الإمساك به. ذلك أن متغيرا حاسما يتدخل في انحلال العلاقة بين وجه الحبيبة والقمر وهو متغير الزمان إذ بعد مدة سيختفي القمر من وجه الحبيبة ليظهر في وجه حبيبة تالية، وإذ ذاك تختفي مصداقية وجه الشبه - على الأقل - كحقيقة في نفس المتكلم، وهذا التصور هو بالفعل مدار الفاعلية النفسية أو البنية الوجودية للصورة الشعرية.

ولنتأمل الآن صورة المنايا المشبهة بالعشواء

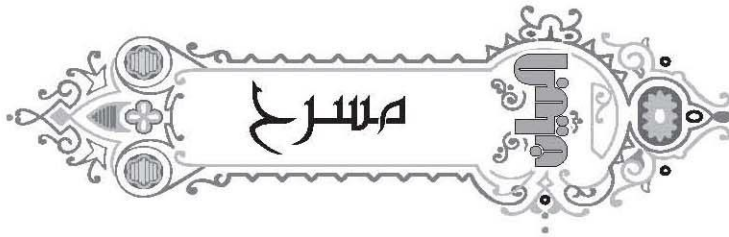
وهي النافذة التي لا تبصر ليلا، ولنلاحظ هذه الرغبة النفسية في مشاهدة الموت باستعمال فعل "رأى". ولأن الشاعر يرى آثار الموت لا الموت نفسه، علم أنه متجبر على غير هدى أو بصيرة، فجاءت حركته تعج بالتأنيث الضدية: الخبط العشوائي/الإصابة القاتلة، والإصابة/الخطأ، وتمته/يعمر، ثم هذا الفارق بين نتيجة الإصابة التي لا نتيجة لها، ونتيجة الخطأ التي تنتج الهرم وهو عمق البنية النفسية للحالة الشعورية التي يحياها الشاعر إذا ما ربطنا هذا البيت الشعري ببيت سابق عنه يقول فيه:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين
حوالا لا أبا لك يسأم

فإذا كان حظ الإصابة مساو لحظ الخطأ باعتبار فعل الموت عشوائيا، فإن النجاة لا تعني فوزا بالحياة بل موتا مضاعفا (يعمر فيهرم) فاعله مجهول يدل على إرادة مسلوقة لدى الشاعر إذ عليه أن ينتظر دورة الحظ في "الخطب العشوائي" كي ينعم بفقد الإحساس بالهرم/السأم.

وإذن قد يتيح لنا هذا التصور كشفا جديدا عن أبعاد التواصل الشعري وعن طبيعة الصورة الشعرية وما تختزنه من إمكانات لسبر أغوار النفس الإنسانية في تفاعلها مع المحيط. يقول الناقد كمال أبو ديب: "أما في النقد العربي الحديث، فما يزال تحليل الصورة هشا، ذوقيا، جزئيا، وقاصرا، من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه".

ولنتأمل الآن صورة المنايا المشبهة بالعشواء



عالم بايخو ٠٠ ثنائية الحلم والواقع عندما ينام العقل تستيقظ الوحوش

بقلم : عزيز الساعدي
(العراق)

مقدمة :

علينا قبل التولوج/الدخول إلى عوالم مسرح الكاتب الإسباني/بايخو/ أن نطرح السؤال الثقافي الآتي: من هو بايخو، ولماذا بايخو، وما هي المساحة الاستلهامية التي يمنحها مسرحه للمسرحيين العراقيين.

ولد بايخو عام ١٩١٦ وهو يعتبر سليل الرواد من قادة الفكر الإسباني بدءاً من سرفانتس وانتهاء بكتاب المسرح العظيم الثمانية والتسعين الإسبان "باني انكلان" و"دونامود" و"لوركا" .. إلخ، نضجت تجربته المسرحية خلال مرحلة الحرب الأهلية الإسبانية التي امتدت من عام ١٩٣٦ لغاية ١٩٣٩ وقد شارك بايخو كمقاتل في هذه الحرب إلى جانب الجمهوريين ضد الملكيين بقيادة الجنرال "فرانكو" وأفكاره القومية التي أعادت الملكية إلى إسبانيا.

وقد دفع بايخو ثمن تلك الهزيمة بصدور الحكم عليه بالإعدام، إلا أن الحكم خفض إلى عقوبة السجن لمدة ثماني سنوات قضاهها الكاتب بالتفكير العميق في معظم تجربته السياسية والتي حولها إلى إنتاج ابداعي/ثقافي تمخض عنه ولادة كاتب مسرحي ذي رؤيا ومخيلة تقرن الصراع السياسي بالواقع الاجتماعي.

إن خصائص مسرح بايخو في أعماله الدرامية العشرية تتمركز في أربع مجموعات تمثل كل منها حلقة متصلة الأطراف، أولها تعتبر وثائق اجتماعية تشهد على عصره وتمثله، والثانية تقع داخل الإطار التاريخي، أما الثالثة فتغوص في أعماق الطبيعة الإنسانية، والرابعة تجسد العلاقة بين الحلم والواقع، والمرحلة الأخيرة هي الأثرية في مسرحه والتي سوف ندرس نصوصها الأدبية، وتضم ثلاثة نصوص هي "حلم العقل"

وبما أن الخطاب النصي والتعبيري يجسد الممثل بتوجه إلى جمهور له أولويات يحتاجها لمعالجة بنيته الفكرية والاجتماعية والاقتصادية ضمن المرحلة التي يمر بها المجتمع خلال ظرفه التاريخي المحدد، لذا على المسرح والمسرحيين أن يتصدوا من منظور نقدي لهذه البنى بيد الهدم من جهة والبناء من جهة أخرى وبمنظور جمالي متألق.

تتمثل التقنية المتقدمة لمسرح بايخو بالتآلف بين الوسائل الفنية الرئيسية كالصوت والصورة والموسيقى والإضاءة وبناء اللاوعي والكوابيس التي جسدها في صور اللوحات التعبيرية والرمزية ذات الدلالة الانتقادية كل هذه الوسائل الفنية مقرونة بالثيمة الدرامية التي تجسد التناقض بين الحلم والواقع والتي قد يضحي باحداهما أو بكليهما مما يؤدي إلى حل ميتافيزيقي أو وجودي.

والنصان/ حلم العقل/ وأسطورة دون كيشوت بالذات يتزاوج فيها المسموع البصري المتمثل بالكوابيس والأحلام واللوحات ذات الدلالة التعبيرية مما يسمى مسرح الرؤيا، هذه اللغة المرئية تختزن بين ثناياها التوتر الدرامي والخيال الجامح الملحق، وهي لغة بصرية وخالصة لا تعتمد على الوسائل الأدبية- كالفيلم والوثيقة- بل تربط الأحداث والشخصيات ومكونات فضاء المسرح/ كنص وليس إخراجاً/ يربطهما إلى ما وراء حدود الحقيقة أو ما وراء شبه الحقيقة وهو يبغى كشف سر الحياة ذاتها إلى ما وراء الواقع وإلى الجوهر الحقيقي والمتضخم والمكبر لهذا الواقع الدقيق والمزيف.

و "أسطورة دون كيشوت" و"القصة المزدوجة للدكتور بالمي" حيث يتصدى فيها للعلاقة الجدلية بين الفرد والسلطة بشكل عام وعلاقة السياسي بالثقافي بشكل خاص وكما يقول "فوكو": "إن السلطة كمؤسسة فوقية لها تاريخ طبقي في مواجهة المقموع والمهمش الثقافي".

أما الجزء الثاني من السؤال لماذا مسرح بايخو؟ لأن مسرحه يركز على المجريات الشخصية والعدالة الاجتماعية باعتبارهما أنبل ما ينبغي الحرص عليه من خلال التجربة الإنسانية العريضة. وهذه الميزة الأخيرة هي التي يجب أن يركز عليها المسرح العراقي في هذه المرحلة المصيرية التي يمر بها العراق حيث أن الحريات الشخصية مستباحة من قبل الإرهابيين بالقتل المجاني كذلك ضياع معايير العدالة الاجتماعية لعدم وجود سلطة للقانون والنظام العام تحمي الفرد. إن بايخو يلتزم بموقف حكيم في الأمور السياسية، ويقول في نقده للجوانب السلبية منها، ويرى على وجه الخصوص أن التطرف خسارة للقضية التي يدافع عنها دائماً وهي الحريات الخاصة والعامة وإن بوسع الفنان أن يقدم حلولاً فكرية وأدبية دون أن يعلن الحرب الصريحة على المجتمع الذي يعيش فيه حتى لا ينسف الجسور التي تربطه به.

وبالرغم من أن موقف السلطات من بايخو مضطرب ولا يستقيم على وضع إلا أنه فرض نفسه عليها وعلى العالم، فمنح الجوائز من الدولة، ومن العالم أجمع، إلا أنه لغاية اليوم لا يسمح بعرض أو نشر مسرحيته "القصة المزدوجة للدكتور بالمي".

مسرحية حلم العقل:

هي من أنضج مسرحيات باييخو فكرياً وفنياً ودرامياً ثيمتها المسرحية تتمحور حول علاقة الفنان غويا بالسلطة الاستبدادية الملكية في إسبانيا. هذه الموضوعات هي من الموضوعات الجاذبة العميقة روحياً ووجدانياً حيث ينتهي مصير الفنان نهايةً مأساوية فيموت الحلم، ويبقى الواقع بصلابته وقسوته وعبثيته يربض بثقله على صدورنا وهي المقاربة التي نجددها في مسرحيته الأخيرتين القصة المزدوجة للدكتور بالمي وأسطورة دون كيشوت. فالحلم الذي يقود أبطاله نحو التحرر من قيود السلطات الاستبدادية يخبو/ ينطفئ لأسباب ذاتية- الهزيمة من الداخل- أو لأسباب موضوعية - الهزيمة بقوة الخارج- أو بكليهما.

فغويا يقوده تصلبه ومثاليته إلى/الوهم/ لأعتقاده أن السلطان لا يجزؤ على قتله لمكانته الفنية والاجتماعية الراسخة في ضمير الناس المضطهدين والمعدمين. لذلك أخذ يجاهر علناً برفضه الحق الإلهي لسلطة الملك، ولم يكتف بذلك بل رسم صور العائلة المالكة ورجال البلاط بأشكال وصور وحشية شبيهة بالحيوانات فأثار عليه حقد الملك ورجال السلطة، فوصفوه بأنه ماسوني، فاسق، أسود، ومن الأحرار المناهضين للملكية.

هذا الاندفاع في التطرف والمثالية قادا الفنان إلى السقوط في قبضة أعدائه والاستسلام لسلطة الملك والتقدم بالإلتماس طلباً للمغفرة.

غويا/ مخاطباً رسول الملك إليه الأب داسو: تقدم باسمي إلى جلالته بطلب

العفو وأن يأذن لي حتى استشفني في فرنسا بمياه بلومين. (ص ١٥٤)

الملك: لا أريد ديكه تتصارع بل رعايا وادعين يرتجفون.. وبحراً من الدموع لقاء كل السباب الذي يذفونني به.

وما الصمم والعجز الجنسي الذي يعاني منه الفنان إلا صورة للاستلاب السياسي والاعترا ب الكامن فيه معنى الحرية.

ومثالية غويا بوصول الرجال الطيارين المخلصين البشرية من عذاباتها في هذا العالم القاسي هي عينها التي أوقعت/ ألوي/ بطل مسرحية أسطورة دون كيشوت التي هزت وزعزعت شخصيته أمام رفاقه الذين سخرؤا منه ورثؤا لحاله إذ أن أحلام الفروسية في البطولة والتضحية في سبيل الآخرين- أخلاقية المجتمعات الاقطاعية- لا تصلح للتطبيق في المجتمعات الصناعية، فخيالات البطل وأحلامه الدون كيشوتية بوصول رجال كوكب المريخ لتخليص البشرية من شرورها تبؤ بالفشل ويكذبها الواقع. حيث تتحول هذه الأحلام الوردية الخيالية إلى فكر أخرق يثير سخرية الآخرين.

وتنتهي مسرحية دون كيشوت برؤيا مقاربة لرؤية مسرحية علم العقل وهي أن الحالمين غويا/ ألوي هما أكثر ثورية من الواقعيين المتطرفين الذين يثرون كثيراً ويعملون قليلاً.

إن الخيط الدرامي الذي يربط نسيج مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"، بمسرحيتي "حلم الفعل" و"أسطورة دون كيشوت" يتمثل بالرعب الذي يخلق السلطات من طموحات هؤلاء الأبطال الثوريين الحالمين بغد أكثر واقعية وإنسانية.

مرضك، ولا يمكنني متابعة حالتك ولو كان هناك أحد يستطيع أن يحل مشكلتك فهو أنت نفسك.. لا أنا.. علماً بأنني لا أظن أنك تستطيع حلها. ينبغي أن تدفع ثمنها غالباً وها أنت تدفعه (ص ٧٦) وهو ذات الداء الذي يصيب شخصية الملك في مسرحية/ حلم العقل/ عندما عذب واضطهد شخصية الفنان/ غويا/ لكي يجعله مطيعاً وخائفاً.

الملك: من الذي يثير فينا الخوف؟.. إنه الإنسان الذي مات من الخوف. غويا: لقد هزمني، إلا أنه كان مهزوماً من قبل. (ص ١٥٥)

بعد هذه الرحلة في عالم بايخو الفكري والجمالي نود أن نقول أن هذه الدراسة لخضوعها لمنهج نقدي محدد يقتصر على الجانب الأدبي والسياسي في الجزء الأكبر منها، فهي تبدو للمتلقي قاصرة في إبراز الجانب الفني والجمالي والإبداعي. أملاً أن يأتي من يشبع هذا الجانب ويبرزه من النقاد.

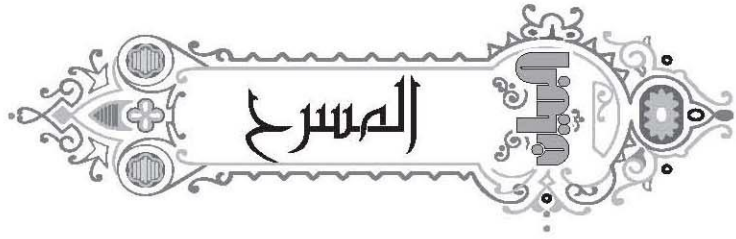
إلا أن شعور الرعب هذا يمارس فعله التدميري ضد شخصية الجلال أولاً من خلال تدميره لضحيته، فالجلال يبدأ بتدمير نفسه ثم تدمير ضحيته وكل الآخرين المحيطين به وخير نماذج لهؤلاء الطغاة مسرحياً- شخصية- كاليجولا- وسياسياً شخصية هتلر وموسيليني وآخرهم طاغية العصر صدام حسين.

فالجلال/دانييل/ في مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمى عند قيامه باخضاء شخص البطل الثوري، فإنه يقوم بذات الوقت باخضاء نفسه، ثم يصاب بالعجز والإحباط الجنسي، فالعقم ثم الموت...

دانييل مخاطباً الدكتور بالمى: لماذا قلت أنك لا تأمل في شفائي حتى لو اعترفت بأنني قد ارتكبت شيئاً لا مبرر له.

الدكتور: لأن ما حدث لا يمكن إصلاحه، فأنت لا يمكنك أن ترد لهذا الرجل المسكين رجولته ولهذا فقد قضيت أيضاً على رجولتك. قد يكون هذا من المتناقضات الغريبة ولكن حقيقة شقائقك تكمن في





دون كيشوت رسالة إسبانيا إلى العالم منذ أربعة قرون : العدل والسلام والمحبة

بقلم: د. نادر القنه
(الكويت)

من منطلق إيساغوجي بحث، فإنه يجدر بنا القول: إذا كان السؤال الأودبي الميثولوجي الإغريقي المتحرر من النزعات الذاتية باتجاه الموضوعية، قد فتح أبواب العالم على مصراعها نحو إرساء التجربة الديمقراطية الإنسانية، عبر ما أفرزته أثينا الخالدة من مسوغات حضارية، كانت ولا تزال مرجعية تاريخية لكثير من الحضارات والثقافات الألفية الأخرى، وإذا كان السؤال الهاملي المركب والمحمل سيميولوجياً بالكثير من النزعات الفلسفية الخالصة، والمنطلق في أساسه من جذر الثقافة الإنجليزية الأوروبية النهضة، قد فتح أبواب العالم نحو عهد جديد من التأسيس الفكري التأملي الذي يقوم على قوة الاستقصاء، وعمق التحليل في محاكمة ما هو كائن استناداً إلى رؤية ابستمولوجية خالصة، فإن إسبانيا العريقة، رثة الثقافة الإنسانية، وصانعة المجد الأدبي الأوروبي، والمولوعة باكتشافاتها الجغرافية، والغنية بإرثها الحضاري، والثرية بثقافتها الإنسانية النوعية المتعددة قد فتحت أبواب العالم، في شرقه وغربه، نحو الفكر الديالكتيكي المتجدد الذي يقوم على قراءة الوجود، الروحي والمادي ضمن معيارية ميثودولوجية سالبسورية (نسبة إلى الفيلسوف يوحنا سالبسوري ١١١٠-١١٨٠) والتي تقر بمنهجية استقصاء المعارف اليقينية من ثلاث مصادر متباينة: الحواس والعقل والإيمان. حيث تلخص وجوه الصراع الإنساني في معادلة قطبية تتوالد فيها شرارات الفعل بين يوتوبية ديناميكية افتراضية حاملة، وواقعية فينومينولوجية استاتيكية، معقدة بالسببيات ومؤطرة بالنتائج الحتمية، وذلك منذ أربعة عقود من الزمان حينما صاغ أديبها وصانع ثورتها الأدبية ميغيل دي

إذا كان السؤال الأوديبى أهسى
دعائمه الديموقراطية... والسؤال
الهاملتي فجّر الفكر التأملي... فإن
السؤال الدون كيشوتى أطلق الفكر
الديالكتيكي المتجدد.

الحضارة الإغريقية، و"الإنياذة" لبوبليوس
فرجيلوس مارو في الحضارة الرومانية،
"المهاباراتا" لفياسا Vayasa، والرامايانا
لفامليكي Valmiki في التراث الحضاري
السنسكريتي الكلاسيكي (الهندي
القديم)، و"الشاهنامة" للفردوسي في
الحضارة الفارسية، وملحمة "سليمان
نامة" للفردوسي العثماني التي كتبها في
القرن الخامس عشر، ويروي فيها قصة
داود وسليمان بالإضافة إلى ما جمع
فيها من علوم زمانه وكذلك الحلا مثل:
"الكوميديا الإلهية" لدانتي في العصور
الوسطى، ومثل "فاوست" لغيته.

وقد اكتسب هذا المنهج الأدبي الإسباني
كونيته الأدبية في الثقافة الإنسانية-
شأنه في ذلك شأن النماذج سألقة
الذكر- بعدما تجاوز بمضامينه، وفلسفته،
وتصوراته ونموذجيته، وهمومه، وخطابه
حدوده الجغرافية، والبيئية التي نشأ فيها،
وكذلك تجاوزه لنطاق اللغة التي كتب بها،
وصار- وفق الرؤية النقدية المتدولة- إرثاً
عالمياً صالحاً لكل الارتحالات الزمكانية،
علاوة على دخوله الدوائر النظرية
للأدب المقارن Comparative Literature
في المؤسسات الجامعية والأكاديمية
والدراسات الأنطولوجية والموسوعية على
نطاق عالمي واسع.

ثريانتس سابيرا ١٥٤٧-١٦١٦ Miguel
De Cervantes Saavedra رائحته
الأدبية الخالدة (دون كيخوته/ دون
كيشوت/ النبيل البارع دون كيشوت
دلامنتشا - hidalgo don Quijote de la-
mancha El ingenioso في مدريد عام
١٦٠٥) ساخراً فيها من أدب الفروسية
لعصره. ذلك الأدب الذي هيمن على
الثقافة الإسبانية في القرن السادس
عشر، وانتشر بمركباته الدراماتيكية
الفانتازية انتشاراً واسعاً على نحو
قوّض الكثير من الفكر الواقعي. وفيها
طرح ثريانتس أسئلة كثيرة حول قيم
"الحب والعدل والسلام"، إرسائها في
الذاكرة الشعبية والوجدانية الجمعية..
وهي قصص وحكايات ومرويات تتسم
بالأسلوب الرومانسي المفتعل، والمبالغ به،
وبمكترنات صناعية معقدة، وبوقائع غير
واقعية، وغير منطقية. من هنا جاءت
ثورة ثريانتس، وثورة أدبه في دون كيشوت
لتؤسس لإسبانيا مجدداً أدبياً إنسانياً في
سر الآداب الكونية الخالدة.

إرث أدبي كوني

منذ ذلك التاريخ راح النقاد والباحثون
السيولوجيون، والفلاسفة، ومن بعدهم
النقاد المجددون، والمحدثون يصنفون
"دون كيشوت" رائعة ثريانتس تصنيفاً
أدبياً كونياً متقدماً. فلا غرابة، إن صار
الحديث عنها شأن الحديث عن الروائع
الأدبية الإنسانية الخالدة التي قادت
إلى ثورة في الفكر والاتجاه والسلوك
والمعيارية... بل صارت في الثقافة
الإنسانية الكونية المتوارثة مثلها مثل:
"الإلياذة" و"الأوديسة" لهوميروس في

”دون كيشوت“ هدمت بأفكارها الواقعية وتصويراتها الهزلية دولة اليوتوبيا... داعية إلى عقلنة الأدب والفن والتراث.

دون كيشوت .. ونظرية أورتيغا

ويضاف إلى ذلك مقدار ما كشفتته نظرية الهيرمنيوطيقا Hermeneutics النقدية بأن هذا المنجر مازال يحمل في داخله قدراً كبيراً من التأويلات السسيولوجية، والأخلاقية، والسيكولوجية، والتاريخية، والفنية، في إطار الدراسات الأكاديمية التحليلية المتقدمة، والتي تقدم سنوياً على مستوى العالم. وبخاصة إفادته الواسعة من الدراسات الفلسفية المتطورة. وتكفي هنا الإشارة إلى ما قدمه الفيلسوف الإسباني (خوسيه أورتيغا أي غاسيت Jose Ortega Y Gasset 1882-1955) حينما قدم كتابه الفلسفي الأول (تأملات دون كيشوت)، ١٩١٤ وفيه عبّر عن بذور أفكاره الرئيسية التي تكونت منها فلسفته، مستفيداً مما طرحه ثريانتس من أفكار ومضامين ورؤى في الشخصية ”الدون كيشوتية“.

ولاسيما المبدأ الفلسفي التالي: ”إنني أنا، وإنني التعبير عن وسطي“، وكذلك فكرة الحقيقة من حيث إنها اكتشاف، بالإضافة إلى نظرية المفهوم، ونظرية مسلمة العقل الحيوي الاستقبالية“.

اليوتوبيا المقهورة.. والواقع المر

وقبل هذا وذاك فإن هذا المنجر الأدبي الإسباني قد اكتسب أهميته وعالميته من خلال نموذجيته الأدبية الإنسانية

التي كتبت له الخلود الفني، ففي الوقت الذي أخفق فيه الكاتب الإسباني (غارثيا رودريغس أو أورردينييس) في تقديم نموذجه (آماديس دي غولا) في القصة التي تحمل اسمه نموذجا إنسانيا متحررا من بيئته الفروسية الأوروبية فإن ثريانتس قد أطلق أجنحة دون كيشوت في سماء الرؤية الإنسانية، وفي الضمير البشري. ليكون نموذجا إنسانيا لا تحده حدود، أو تقف دونه سدود. أما (آماديس دي غولا) فقد ظل أسيرا لصيرورة العاطفة الواحدة، المقتصرة فقط على الجانب الفيزيقي ضمن بنائية فنية أفقية، غير قادر على تجاوزها. فهو فارس يعيش في عالم مثالي، تختلط عليه الأفكار الميتافيزيقية والهواجس الرومانسية، من غير ملامح أو أبعاد واقعية، مما يجعله قريباً إلى نزعة التجريد المطلقة غير المرتبطة ببعد سسيولوجي عيني، وعلى النقيض منه ”دون كيشوت“ الذي يتعذر الحكم عليه، أو دراسته، وتفهمه كشخصية فنية مركبة بإخضاعها لمنطق معين، سوى منطق الإنسانية ذاتها، فهو نموذج إنساني للفارس المخفق ببعده عن الواقع في يوتوبيته المقهورة. وفي سلوكه حسب ما ترسمه في أحلامه، وما قام به من مغامرات مثيرة للسخرية، تحمل في داخلها الانتقاد اللاذع لعصره بأكمله، وفي الوقت الذي تصدر عنه المشاعر الحقيقية، والواقعية العميقة، التي تعبّر عن حقيقة الواقع، وحقيقة البنية السسيولوجية التي ينتمي إليها. بوصفه (موجوداً اجتماعياً)، وتعكس وجوده وغاياته أنماط التفكير، والانفعالات، والإرادة، ومعرفة القوانين التي تحكم

الخالدة في الأدب الكوني:
اللياقة والأوديسة، والإنياذة،
والكوميديا الإلهية، والشاهنامة
والرمابانا والمهابهاراتا، والدون
كيشنوت.

والمثل الإنسانية العليا؟

الحق يقال: فإن مثل هذه النماذج لا
تخلقها إلا العبقرية الفذة، المسكونة
بهاجس الإنجاز، والإنتاج، والإبداع،
والتواقة في الأصل إلى صناعة ما هو
إنساني ونبل وهادف.

وما هو مغاير في البنية الاجتماعية
والأدبية. منطلق من فضاءات إنسانية
تتصادم فيها القوى المثالية بالقوى المادية،
من غير تجاوز للمحظة حقيقية أنه بينما
تعمل في الواقع الاجتماعي قوى عمياء،
فإنه في المقابل تسلك بعض النماذج
- في المجتمع - سلوكاً مثالياً، خيراً
بوصفها كائنات اجتماعية ذكية. وهو
الأمر الذي يشير إلى عبقرية ثريانتس
في المنجز الثقافي الإسباني، وفي الإرث
الأدبي الإنساني، بما كان يتمتع به من
موقف اجتماعي وأخلاقي وقوة استبصار
عقلانية فاعلة، ورؤية واضحة للعالم،
والمحيط الذي ينتمي إليه.

لم يكن قدر ثريانتس وحده أن يكون كذلك،
وعلى هذا النحو، بل هو قدر إسبانيا
ذاتها أن تكون كذلك في الفعل الحضاري
الإنساني، فمنذ عهود تاريخية قديمة
كانت مركزاً رئيساً لالتقاء الحضارات
البشرية، ومحطة لانطلاق الاستكشافات
الجغرافية الجديدة، بحثاً عن عالم
جديد، وإنسان متجدد في أفكاره، مما

الطبيعة والمجتمع والإنسان نفسه. وعلى
وفق النظرية النقدية السسيولوجية، فإن
جوهر الإنسان ليس تجريداً كامناً في كل
فرد، إنما هو في حقيقته جماع العلاقات
الاجتماعية.

وبالتالي فإن "دون كيشوت" في
نموذجيته الإنسانية الكونية في النسق
الأدبي، يدل على محدودات واقعية تتجاوز
مع المحددات الروحية، حيث تتجلى
فيه - حسب نظرية الفيلسوف الألماني
مارتن هيدغر - القوانين، والسلوكيات،
والمقاييس، والأخلاقيات، والتقاليد
الثقافية والرأي العام. وهو في صراع
دائم مع كل ما يحيط به من قيم وأفكار،
ونتاجات اجتماعية. تتجاوز العثرات،
ويسقط في مثلها لا يتوقف في حركته
ونضاله من أجل تحقيق قيمه الإنسانية
المشروعة، حيث يظل هكذا دواليك
صاحب مشروع، وصاحب هدف معلن.
ثريانتس.. سابق لعصره.

هنا يبرز السؤال في ظل ما طرحه المادية
التاريخية Historical materialism في
الفكر الاجتماعي من تصورات: ترى هل
كان ثريانتس سابقاً لعصره في التفكير،
والرؤية، والاستكشافات، والإبداع،
والمعرفة بالقوانين الموضوعية التي يجب
أن تتحكم في تطور المجتمع، وذلك حينما
صنع في بواكير القرن السابع عشر
نموذجه الأدبي الخالد "دون كيشوت"،
الذي صار فيما بعد رسول الثقافة
الإسبانية للعالم، ورسول المحبة والسلام
والعدل. والداعية الإصلاحية إلى
الاستقرار والفعل والخير ومقاومة الشر،
ورمزاً صريحاً لمعاني النبل والشهامة

إسبانيا المولعة بالاككتشافات الجغرافية قُدمت للإثر الإنساني النموذج الأدبي الخالد لحوار الحضارات والثقافات.

العلمي، وأمام الارتقاء بالعقلية البشرية لتكون قادرة على القيام بدورها، ونجح في جمع آثار وبقايا الحضارات الإنسانية التي نهضت في إسبانيا وأوروبا، كما نجح في وضع الدراسات العلمية والأدبية التي تعالج الأخلاقيات، وتنادي بسياسة التسامي في المعتقدات بين جميع أفراد المجتمع من غير تفرقة، فامتزجت الكنوز الشرقية بالفكر الغربي التجديدي، وصارت الثقافة الإسبانية تلعب دوراً رئيسياً في الحضارة الإنسانية، بل صارت عنواناً عريضاً لها.

إن المجتمع الذي أنتج ألفونسو العاشر في عقليته السياسية والفلسفية والأدبية، والتاريخية، والسسيولوجية، هو ذاته المجتمع الذي أنتج العقلية الأدبية لثربانتس، بوصفه رائداً مجدداً

في الفكر الاجتماعي والإنساني، ليس على مستوى إسبانيا وأوروبا فقط، بل على مستوى الفكر البشري. وهو بدوره الذي صاغ رائعته (دون كيشوت) لتكون عنواناً أصيلاً لكل ما هو نبيل، وعنواناً صريحاً لعصره سادت فيه البطولات الواوية المزيفة، والعدالة العرجاء الموهمة، والتناقضات الاجتماعية والأخلاقية، والإدارية، والسياسية. ولتكون بذرة أولى لتأسيس التيار الفلسفي العقلاني المناهض لكل أشكال الزيف والخرافات، والأخيلة المريضة.

لم يكن ثربانتس لوحده في الميدان يدعو إلى تأسيس الاتجاه العقلاني في المجتمع الإنساني، فكما سبقه في ذلك الملك ألفونسو العاشر، سبقه أيضاً (لويس فيفس ١٤٩٢-١٥٤٠) أحد مفكري

مهد لها أن تلعب دوراً حضارياً وإنسانياً فاعلاً في الارتقاء بالعقلية الإنسانية والقواعد الاجتماعية، وأن تصوغ منذ زمن مبكر المفاهيم الإنسانية النبيلة لحوار العقل الحضاري، وحوار الثقافات الإنسانية في المعمورة على النحو الذي رسمه لها رائد حركة الإشعاع الفكري والنهضوي الملك ألفونسو العاشر/ الملقب بالملك الحكيم (١٢٢١- ١٢٨٤) وريث عرش قشتالة وليون، الابن الأول للملك فرناندو الثالث.

ففي عهده تأخى العرب المسلمون، واليهود، والمسيحيون في إنجاز مشروع الدراسات الفلسفية والعلمية والفكرية، واجتمعوا في بلاطه وفي الأكاديميات الشهيرة في طليطلة.

وفتح أبواب قصره أمام الرعايا المسلمين واليهود من علماء وفلاسفة، مرحباً بالفكر التجديدي. مما أدى إلى إثراء الثقافة والعلوم الإنسانية التي انطلقت من إسبانيا مركز الإشعاع الحضاري في العالم.

وكان من أبرز نتائج هذا التلاقي بين الثقافات الثلاث (الإسلامية، والمسيحية، واليهودية) أن ألغى ألفونسو الحكيم الحقد، وكل مسببات القلق، والتوتر والقطعية التي كانت سائدة في الماضي، حتى لا تكون هناك عقبة ما أمام التبادل

والسياسية والادعاءات الباطلة التي تلغي
الفاعلية العقلانية للإنسان، فنذر نفسه
لهذه المهمة الإنسانية الشاقة، معتقداً
أنه رسول البشرية المنتظر للإصلاح
الاجتماعي والسياسي والأخلاقي،
هاجسه في ذلك مجد لا يوازيه مجد.

ساعده صاحب فندق ريفي على تقلد
مكانة الفارس، فأقيمت له مارسم التقليد
في أجواء ساخرة، وسار على حصانه
الهزيل ينشد تحقيق ما عزم عليه إرضاء
لفتاته (دولثيني) التي لا وجود لها إلا في
مخيلته.

يسخر منه تجار طليطلة كلما حدثهم،
فيحاربهم، ويتلقى هزيمة مؤلمة تدفع
به إلى فراش المرض. فينصحه صديقه
(القس) بالتخلي عن كتب الفروسية التي
سببت له هذه اللوثة العقلية، والجنون
العاطفي، وعلى الفور يُلقى كل ما في
مكتبته من هذه الكتب في النار، ساعياً
إلى التخلص منها، عله يبرأ من حُمى
هذه الأحلام.

غير أن (دون كيشوت) سرعان ما يعود إلى
سلسلة مغامراته بصحبة (دون سانتشو)،
فيتخيل مجالات وهمية لصناعة بطولته،
حيث يتصور طواحين الهواء بأنها عمالقة
تستعد لنزاله.

وهنا يفشل (دون سانتشو) في ارجاعه
إلى صوابه، وبالوقوف عند المدركات
الحسية لما هو كائن. إلا أنه يظل غارقاً
في أحلامه رافعاً شعاره الخاص: (أفكر
فيكون الأمر كما أفكر) Pienso y es asi).

يستمر في إطلاق أخيلته الفانتازية،
فيتخيل راهبين بأنهما ساحران قد أوقعا

عصر النهضة الإسبانية، وفي إيطاليا
ييزغ اسم (جيرولمو موتسيو) وفي فرنسا
ينهض (مونتاني)، وفي ألمانيا نجد
(يوستوس ليسوس) وفي هولندا (ديرك
كونهت) أما في إنجلترا فإننا نجد (بن
جونسون).

وفي نهاية حياته يعلن ثريانتس نفسه عن
ولادة العبقري الخالق لنواميس الطبيعة
في الثقافة الإسبانية، (لوبي دي بيغا)
الذي سيرتقي عرش المسرح الإسباني
والأوروبي بما يحفل به مسرحه من
معالجات فكرية متقدمة، منطلقاً في
ذلك من المفاهيم الثابتة: الدين، والوطن،
والملكية والحق والواجب. وبوسعنا الرجوع
إلى صدى نقد مسرح (لوبي دي بيغا) في
الجزء الأول من رائعته (دون كيشوت).

دون كيشوت... وطواحين الهواء

(دون كيشوت) شخصية رقيقة متخيلة
في الفكر والإبداع الشربانتيستي، تمت
صياغتها بمهارة فنية عالية، تمثلت فيها
كل عناصر النضوج الفني التكنيكي،
والأيديولوجي والأخلاقي.

تولع دون كيشوت بقصص الفروسية التي
كانت منتشرة إبان عصره فقرأ كثيراً
منها، وتأثر بها، وآمن بما كانت تطرحه
من تصورات وأخيلة وأفكار. فراح يناقش
فيها صديقيه: الحلاق، والقسيس، وكان
أكثر ما شدّ قناعاته في هذه القصص
قيم: (السلام، والعدل، والحب، والتسامي
على الذات (الشخصانية) من أجل
الثواب الاجتماعية الجمعية).

من هنا عقد العزم على تحقيق هذه
المثل في عالم مضطرب يسوده القلق،
والفساد، وتنتشر فيه المخازي الاجتماعية

حالاته ليحميه من المطر، ما هو إلا فارس قد ارتدى خوذته للهجوم استعداداً للمنازلة. أما طاحونة الهواء التي يسمع صوتها ليلاً، فإنها تنمي لديه حمى الأحلام، فيحلم بالمجد والانتصار ضد هذه الزوبعة.

وتتعمق الصورة الهزلية في رائعة ثريانتس ، حينما يرى (دون كيشوت) فارساً قد أصابه الجنون من الحب، فيقرر أن يكون مثله وأن يجن في حب فتاته. وهو جنون غير معطل، فيتأجج الصراع بين الرمزين (دون كيشوت) في طرف، و (دون سانتشو) في الطرف الثاني. وكأنهما شخصية واحدة تحمل في داخلها طابع ازدواجية (الروحية والمادية)، (الفانتازية اليوتوبية والواقعية)، (الأخيلة الافتراضية وعالم المدركات الحسية).

وفي الجزء الثاني من هذا المنجز الأدبي العالي تتأكد الصورة الواقعية، وتتأكد قيم التحليل النفسيولوجي والسيولوجي والأخلاقي لموضوع ازدواجية الشخصية، ويتم ربطها بالأحداث ربطاً واقعياً، الأمر الذي يدفع دون كيشوت ليبقى حبيساً في بيته، بعد أن فقد حماسه واندفاعه وحمى فروسيته في عالم اليوتوبيا الذي يرى كل شيء فيه يبدو مثالياً.

وهنا يصاب بالحزن والأسى، والمرارة، بعد أن تبذرت كل الصور الرومانسية من أمامه. وصارت الوقائع والحقائق عارية أمام عينيه لا تحتمل أن تبدو على نحو مغاير لما هي كائنة عليه.

وفي نهاية الجزء الثاني يعترف (دون كيشوت) عن تجربة "بأن كل لذائذ الحياة تمضي كالظل، أو الحلم، أو تذبذب

في أسرهما أميرة، فينقض عليهما، ويتولى صديقه نهب أحد الرهبان. فيبادر الخدم بإنقاذ الراهبين بعد أن يلحقا هزيمة جديدة لدون كيشوت وصديقه.

وفي الجلسة التي تجمعهما مع الرعاة، يتفرغ (دون سانتشو) لتناول الطعام، في حين يطلق (دون كيشوت) العنان لأحلامه وخياله فيشرح لهم مثاله في العدالة والسلام والحب. وسعيه الدؤوب إلى إقامه العصر الذهبي، وهو العصر المنتظر إقامته على يد الفرسان. فيحلم معه الرعاة بهذا العصر الذهبي، الذي لا وجود له إلا في عالم اليوتوبيا. أما (دون كيشوت) فيرى في نفسه الفارس المنتظر لرعاية هذا العهد.

تتشابك التفاصيل في أجواء مغامراتية ساحرة، تلتقي فيها ملامح الشرق بسمات الغرب، ولا يتنازل (دون كيشوت) عن فروسيته، وعن المشروع المثالي الذي نذر نفسه لتحقيقه، بوصفه رمزاً للقيم الروحية والمثالية في حين يقف صديقه (دون سانتشو) على النقيض منه كرمز مباشر للقيم المادية والبرغماتية. أما المجتمع فإنه على فساد وترفاضاته يجسد حالة من الجحود والنكران لكل ما هو نبيل.

أمام هذه التشابكات التفصيلية الثريانتسية يزداد الهزل والانتقاد الدون كيشوتي لما هو كائن اجتماعياً، ولعصر يعج بالفساد، فيظن (دون كيشوت) أن قطعان النعاج ما هي إلا جيش معاد يستحق المنازلة. ويتخيل المشيعين لميت، قوماً اغتصبوا فارساً مجروحاً. ويعتقد أن الحلاق الذي يضع على رأسه صحن

من ذلك الجنوح اليوتوبي الغارق فيما لا سبيل إلى تحقيقه، عامداً إلى إرساء الفكر الديالكتيكي الذي يقود الإنسان إلى التصادم مع محيطه من أجل آلية إنتاجية أكثر تطوراً، ومن أجل عدالة واقعية، وسلام لا تهزمه الفوضى، وحب لا يقتله عبث أو جنون.

هذه هي الرسالة الإسبانية إلى العالم منذ أربعة عقود، ومازالت حتى يومنا هذا تلوح في فضاء الحقيقة والواقع، لا في نسيج الخيال والأوهام.

كأزهار الحقول... بعد أن كان يردد طوال سلسلة مغامراته: "لا بد لي أن أموت فارساً جوالاً".

على هذا النحو تلتقي العبقريات الإبداعية في صناعة نماذج إنسانية خالدة، فكما خلص أوديب طيبة الإغريقية من شرور الوحش القابع عند بوابتها الحضارية، وهو خلاص، قاده وقادها إلى ذلك السؤال الذي أرسى الممارسة والديمقراطية، والتفكير الإنساني الحر، فإن (دون كيشوت) عبر مغامراته الهزلية الانتقادية اللاذعة، وأسئلته المقلقة قد خلص إسبانيا، وأوروبا والإرث البشري





من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.

ق	
<p>قَبِط</p> <p>ملاحظة: كل الثقافات في هذه الحلقة تلفظ جيماً قاهرية.</p> <p>القَبُوط: من الأكلات الكويتية القديمة التي لا يزال يقبل عليها الناس، تعمل من العجين المحشي باللحم والبصل والزبيب، يجمع العجين بواسطة اليد بحيث يبلو بيضاوياً.</p> <p>وأصل الكلمة من القَبِط: وهو جمعك الشيء بيدك.</p> <p>قَبِطْتَهُ أَقْبِطُهُ قَبِطاً.</p> <p>ومنه القَبِيط: نوع من الحلوى الشعبية القديمة.</p>	
<p>قُبُقْب</p> <p>سرطان البحر، من الأسماك، يدفن نفسه في الرمال والطين، ومن هنا جاءت التسمية.</p> <p>وفي الجمهرة "كيبك الشيء: إذا لقيت بعضه على بعض من الكيكة.</p> <p>وفي التاج ومحيط المحيط والمخصص، القُبُقْب: ضرب من صدف البحر فيه لحم يؤكل.</p>	
<p>قَحَص</p> <p>قَحَصَ من مكانه: قَفَزَ مسرعاً، وقَحَصَ الحصان: جفل وفر.</p> <p>وفي القاموس، قَحَصَ: مرّ مرّاً سريعاً، وسبقني قَحَصاً: أي عدواً، وأَقَحَصَهُ وقَحَصَهُ تَفْحِصاً: أبعدته عن الشيء.</p>	
<p>قَحَط</p> <p>القَحْطَان: البخيل، الأناني، الذي لا يعطي من طعامه شيئاً لآخرين، هكذا في اللهجة العامية الكويتية، وهي من ألفاظ الأطفال. فعندما يطلب أحدهم من الآخر أكلًا أو نحوه ولا يعطيه، يقال له أو عنه: قحطان.</p> <p>وفي القاموس، القَحْطِي: الأكل الذي لا يبقى من الطعام شيئاً.</p>	
<p>قُحِف</p> <p>القُحِف: كسرة مقعرة من الضخار، وفي الأصل جزء من جمجمة الرأس، ومنها جاءت لفظة "القُحْفِيَّة" وهي طاقيّة خفيفة مخرمة تلبس على الرأس.</p> <p>وفي القاموس، القُحِف بالكسر: العظم فوق الدماغ وما انغلق من الجمجمة فبان، ولا يدعى قحفاً حتى يبين أو ينكسر منه شيء، جمع أقحاف وقُحُوف وقُحْفُه.</p> <p>والقُحْف: القدح أو الفلقة من القصعة إذا انثلمت، وإناء من خشب نحو قحف الرأس كأنه نصف قدح.</p>	

<p>قَدُ: هذا الثوب أو هذا الحذاء: قَدِي، أي مناسب لي على قياس طولي أو قياس قدمي. ومن الأقوال العامية: "فلان قدها وقبود" أي هو أهلاً لهذا الشيء.</p> <p>وفي القاموس، القُد: قامة الرجل وتقطيعه واعتداله وفي محيط المحيط، يقال هذا على قَدِ ذاك أي على مقداره.</p>	<p>قَدُ</p>
<p>القِدْوُعُ: ما يقدم للضيف من مأكَل ومشرب عند ضيافته مثل التمر أو الحلوى قبل تقديم القهوة، فيقول المضيف لضيفه: إقْدَعْ: أي تفضل تناول الطعام.</p> <p>وفي التاج، وأقْدَع من هذا الشراب: أي إقطع منه أي اشربه قطعاً قطعاً.</p>	<p>قَدَع</p>
<p>تَقَرَّفَصَ الرجل: أدخل رجليه وقربها والصقها ببطنه من شدة البرد، ويقال للشخص في هذه الحالة "متقرفص" أصلها: إقْرَنُضَطَّ في الفصحى. ففي التاج، قال ابن الأعرابي: اقْرَنُضَطَّ: إذا تقيض واجتمع.</p>	<p>قَرَفَصَ</p>
<p>مَنَاسِبَةُ شعبية يبدأ موسمها من ليلة الثالث عشر إلى الخامس عشر من شهر رمضان المبارك حيث يطوف الأولاد والبنات على البيوت لأخذ "القرقيعان" وهو خليط المكسرات والحلويات توزع عليهم احتفاءً بحلول النصف من الشهر الفضيل، وهي من العادات الشعبية المتوارثة.</p> <p>واللفظة صوتية مأخوذة من صوت المكسرات والحلويات الجافة وهي تحتك ببعضها محدثة صوتاً أشبه بالقرقعة.</p> <p>وفي الجمهرة، وقَعِيقَعَانُ: موضع بمكة، زعم ابن الكلبي وغيره من أصحاب الأخبار إنه سمي بذلك لأن جرهم وقطورا لما تحاربوا بمكة قعقت السلاح في ذلك الموقع فسمي قَعِيقَعَان، وقد سمت العرب قعقاعاً وأحسب أن اشتقاقه من هذا.</p> <p>وأقول: إذا اللفظة صوتية من القَعْقَعَة والقرقعة.</p>	<p>قَرَقِيعَان</p>

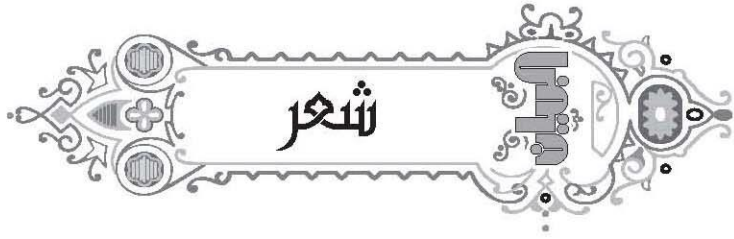
قَرَم	قَرَمَ الخَبْزَةَ: قَضَمَهَا، وَمِنْهُ التَّقْرِيمُ وَالْقَرَامُ بِنَفْسِ الْمَعْنَى وَالْقَرْمُ: نَوْعٌ مِنَ الْخَشَبِ الْقَوِي يَسْتَعْمَلُ لِلطَّبِيخِ وَالتَّدْفِئَةِ. وَفِي الْمَنْجَدِ: قَرَمَ قَرَمًا: الصَّبَى وَالْبَهْمُ أَكَلًا أَكَلًا خُضِيفًا. وَفِي الْقَامُوسِ، قَرَمَهُ: قَشَرَهُ، وَالطَّعَامُ أَكَلَهُ وَالْبَعِيرُ يَقْرُمُ قَرَمًا وَقَرُومًا: تَنَاوَلَ الْحَشِيشَ وَذَلِكَ فِي أَوَّلِ أَكَلِهِ وَفِي الْجَمْهَرَةِ: وَالْقَرَامَةُ: كُلُّ مَا قَطَعْتَهُ بِأَسْنَانِكَ، وَالْقَرْمُ: ضَرْبٌ مِنَ الشَّجَرِ.
قَرُو	الْقَرُو: مَكَانُ الْوُضُوءِ فِي الْمَسْجِدِ، مَكُونٌ مِنْ بئِرٍ وَحُوضٍ مُسْتَطِيلٍ تَخْرُجُ مِنْهُ بَزَابِيزٌ لِلْوُضُوءِ، بِالإِضَافَةِ إِلَى حُوضٍ عَلَوِيٍّ يَسْكُبُ فِيهِ الْمَاءُ مِنَ الْبئِرِ لِلِاسْتِحْمَامِ، خَاصَّةً فِي فَصْلِ الصَّيْفِ حَيْثُ يَكُونُ مَاءُ الْبئِرِ بَارِدًا. وَفِي الْمَنْجَدِ: كَرُو كَرُوءًا: الْأَرْضَ حَضَرَهَا، أَوِ الْبئِرَ طَوَّاهَا بِالشَّجَرِ.
قَصْ	الْقَصَّةُ: مُقَدِّمَةُ الرَّأْسِ أَوِ الشَّعْرُ الَّذِي يَنْزِلُ عَلَى الْجَبْهَةِ. وَفِي مُحِيطِ الْمُحِيطِ، الْقَصَّةُ: الطَّرَةُ وَهِيَ النَّاصِيَةُ تُقَصُّ حَذَاءَ الْجَبْهَةِ، وَقِيلَ هِيَ كُلُّ خَصْلَةٍ مِنَ الشَّعْرِ؛ قَالَ الشَّاعِرُ: لَهُ قِصَّةٌ قَشَغَتْ حَاجِبِيهِ وَالْعَيْنُ تَبْصُرُ مَا فِي الظُّلَمِ
قَش	الْقَشُّ: الْأَغْرَاضُ وَأَثَاتُ الْبَيْتِ عِنْدَمَا يَجْمَعُ لَكِي يَحْمِلُ إِلَى مَكَانٍ آخَرَ. وَفِي الْجَمْهَرَةِ، قَشَشْتُ الشَّيْءَ قَشًا: إِذَا جَمَعْتَهُ، وَمِنْ هُنَا جَاءَتِ التَّسْمِيَةُ، لِأَنَّ الْأَغْرَاضَ وَالْأَثَاتِ غَالِبًا مَا يَجْمَعُ مَعَ بَعْضِهِ الْبَعْضُ أَوْ فَوْقَ بَعْضِهِ الْبَعْضُ.
قَطْ	قَطَّ الشَّيْءَ: رَمَاهُ مِنْ يَدِهِ. وَفِي الْقَامُوسِ، تَقَطَّقَتِ الدَّلُوبُ: انْحَدَرَتْ، وَفَلَانٌ قَارِبُ الْخَطْوِ وَأَسْرَعُ.
قَضَشَةٌ	الْقَضَشَةُ: الْمَلْعَقَةُ الَّتِي يَتَنَاوَلُ فِيهَا الطَّعَامَ وَغَيْرِهِ. وَفِي اللِّسَانِ وَالتَّاجِ، الْقَضَشُ: أَخَذَ الشَّيْءَ وَجَمَعَهُ وَفَعَلَهُ.
قَضَطْ	قَضَطَ الشَّيْءَ مِنْهُ: سَقَطَ، ذَهَبَ، لَمْ اسْتَطِعِ الْإِمْسَاكُ بِهِ. وَفِي الْقَامُوسِ، قَلَفَطَهُ مِنْ يَدِهِ: اخْتَطَطَهُ، وَالْمُنْقَضُ: الْمُسْتَوْفَزُ فَوْقَ الدَّابَّةِ.

قَصْفٌ	نَقَفَقَفَ من البرد: ارتعش من شدته، جمع بعضه بعضاً وكور نفسه. ومنه القُفُفُفُ: الرعشة والإنقباض. وفي التاج، استكف الشعر: اجتمع وانضمت أطرافه. قال الفراء: استكفوا حوله: إذا أحاطوا به ينظرون إليه.
قُضِه	وعاء مدور من الخوص يستعمل لعدة أغراض. وفي التاج، القُضَةُ: القرعة تتخذ من الخوص تجعل فيه المرأة قطنها يجتنى فيها من النخل وتضع فيها النساء غزلهن.
ل	
لُبِد	لُبِد فلان: اختبأ وكمن في مكان ما لكي يفاجئ من يريد، أو كي يختبأ عنه. ومنها لعبة "اللبيدة" من ألعاب الأطفال قديماً، تعتمد على الاختفاء في أحد أركان أو زوايا البيت وغيره. وفي القاموس، لُبِد لُبُوداً ولُبِداً: اقام ولزق لا يبرح منزله ولا يطلب معاشاً.
لَطَخ	فلان لطخ فلان أي ضربه، ولَطَخ اللون على الجدار ونحوه: مسحه وصبغه دون إتقان، ومنه التلطيخ أي العمل غير المتقن. وفي الجهمرة، ولطخت فلاناً بسوء: إذا أصبته، واللَطْخُ: كل شيء لطخته بغير لونه. وفي السماء لَطَخ: سحاب: أي قليل.
لَطَ	لَطَهُ: بمعنى ضربه، ومن المجاز قولهم: فلان يلط: كناية عن ضربه الخمر. ويلط أيضاً: بمعنى يأخذ ما لا أو غيره دون أن يسأل أحلالاً أم حراماً. وفي القاموس، لَاطَه بسهم: أصابه، وبالعصا: ضربه.
لَعَلَع	نقول فلان صوته أو لسانه يلعلع: أي يرتفع بالصياح والمجادلة. وفي الجهمرة، لَعَلَع لسانه: إذا حركه في فيه.
لَغَب	اللغابة: أن يتدخل شخص ما بين متحدثين فيفسد عليهما مجرى الحديث، أو يحاول أن يعرف ما يدور بينهما من كلام، أو يتدخل في أمور لا تعنيه، يتطفل. ومن أقوالهم: "إش ها اللغابة اللي فيك". وفي القاموس، اللَغَبُ: الكلام الفاسد والضعيف، ولغِب عليهم: أفسد، والقوم حدثهم حديثاً خلفاً. وفي التاج، لَغَب عليهم: أفسد عليهم.

لَغُوص	لغوص في الكلام: تحدث بما هو محرج وعيب، ولغوص في الأكل: أكل لدرجة التخمّة، وأكل ملغوص: غير مطبوخ جيداً. وفي الجمهرة، لَغُوسٌ: كثير الأكل، ورجل لَغُوسٌ: شره نهم.
لَفَّ	لف الشيء بعضه على بعض: طواه، واللف: الدوران، وسكاير لف: نوع قديم من السكاير كان يلف التبغ داخل ورق ناعم رقيق ويلصق طرفه باللعباب. ومن اشتقاقها، اللفو: وهم جماعة غرياء لا يعرف لهم أصل ولا نسب، ومنها أيضاً: فلان لافي علينا أو على فلان: أي قاصد الإقامة لفترة من الزمن إلى أن يتدبر أموره. وفي القاموس، لَفَّه: ضد نشره، واللفافة ما يلف على الرجل وغيرها، ولفيف: مخلوط من الجنسيتين فصاعداً، وجاؤوا من لف لفهم ومن عددهم، الصنف من الناس والحزب والقوم المجتمعون، جمع لُفوف.


ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>





علي بن أبي العباس بن الأحنف

شعر: فاضل خلف
(الكويت)

العباس بن الأحنف أبو الفضل، كان رقيق الحاشية لطيف الطباع لم يكتسب بالشعر وإنما كان ينظم ما يجيش في خاطره وأكثر شعره في الغزل، ولم يتجاوز به إلى مديح أو هجاء وله مذهب حسن ولديباجة شعره رونق ولعانية عنوية ولطف ولولا حذقه وسعة خياله لم يقدر أن يكثر من النظم في مذهب واحد لا يتجاوز به ويندر ذلك في الشعراء قديماً وحديثاً، وكانت وفاته في سنة ١٩٢ هـ، أما ولادته فمختلف فيها.

(1)

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

إن تخيلت عن جميع النساء

ما تخليت عنك يا حسنائي

كيف أنسى هوائك وهو غذائي

ودوائي على المدى وهوائي

(2)

سلمت يا أغرودة الصحراء

للوحي والشعر وللضياء

دنياي قد تجهمت فكوني

أنيسي في الليلة الدماء (*)

(3)

إذا كانت رسالاتي دواء
لروحك .. سوف تأتي في سخاء
وإن تك بلسماً للنفس إنّي
سأبعث دائماً .. فألى اللقاء

(4)

أهيم بكل حسناء طروب
وأنت على المدى نبع الوفاء
فإن يك في جمال الغيد أنسي
فأنك منتهى (حائي وبائي)

(5)

إن حبي باق بقاء حياتي
وحياتي لا تنتهي بحمامي
فحيات العشاق من كل جنس
تتحدى الردى على الأيام

(6)

محبوبتي إن كنت أنت سعيدة
بمحبتي .. إنني بحبك أسعد
يا مصدر الإلهام يا نبع الهوى
بك يزدهي يومي ويزدهر الغد

(7)

عزفي على الأوتار لا ينتهي
ملهمتي إلا مع الموت
فرددني شعري بصوت الهوى
فبهجتي في ذلك الصوت

(8)

أتى منك التشيد فزاد شوقي
اليك وبيننا بروبحر
فيا أغرودة الحسن المصطفى
سألتك هل لليل البعد فجر

(9)

كيف أنسى محبوبتي كيف أنسى
وهي في القلب أصبحت لي أنسا
فاقبلي يا حبيبتي أغنياتي
فعساها تكون وردا وورسا

(10)

قصيدتك الخضراء وافت بفيضها
معطرة بالحب تنعش أمالي
فصارت لروحي يا حبيبة بلسماً
فهااتي دواء الروح من حبك الغالي

(11)

أنت عيني وأنت سمعي وإني
بهما أبصر الحياة وأسمع
فاستمري حبيبتي في عطاء
سوف يبقى على الزمان يرجع

(12)

إني إلى نبع الهوى هائم
فهينئ الشدو وهاتي الوتر
وغردي بالحب ثم انظري
كيف أناجيك بأحلى الصور

(13)

على صدرك المزهدي باقة
من الفل فاحت بأشداؤها
ضعيني مع الفل كي تسمعي
لحونا تفيض بالآثها

(14)

هبة أنت يا رفيقة روعي
صاغك الله بلسماً لجروحي
منك أستلهم البيان وأشدو
أعذب الشعر يا رفيقة روعي

(15)

لا تجزعي من شاعر ظامي
جاءك يستسقيك يا ساقية
مهجته على الردى أوشكت
فأنقذي البقية الباقية

(16)

حنانك إني دائماً متسامح
وهذا قريضي بالمحبة طافح
وأنت برغم البعد وحي قصائدي
وقلبي المعنى في بحورك سابح

(17)

لا تعجبي فالحب مثل النور
يغشى مرابعنا بلا دستور
فاستمعي بالحب فهو مقدور
تحيين رهن سعادة وسرور

(18)

لا تقولي نسيت حبك إني
قد طويت الغرام بين الجوانح
سامحيني إذا الرسائل شحت
يا فتاتي فأنت رمز التسامح

(19)

مهاتي أنت مثل البدر لكن
ظهورك في حياتي كل عام
ولو تدرين كم أنا مستهام
ومشتاق لجدت على الدوام

(20)

حنانك ما أحلى رسائلك التي
أتنتني مع الصبح الجميل المنور
فشكراً على صفو الهوى يا حبيبتي
وشكراً على الحب الندي المعطر

(21)

أناجي طيفك الشادي لأنني
عشقت جماله بين السطور
فضمني إليك وان تناءت
ديارك يا مؤججة الشعور

(22)

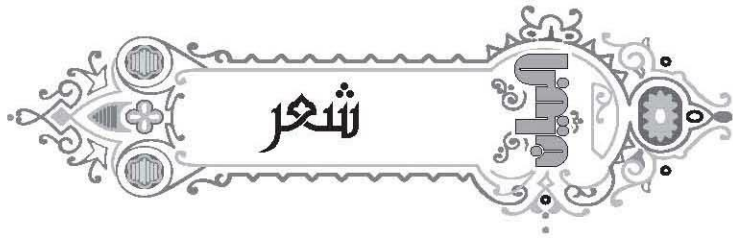
أتنتني التهئات من الحسان
وما جاءت مهاتي بالتهاني
فإن أك قد أتيت ببعض ذنب
فإن العفو من شيم الحسان

(23)

أَتَتْنِي قَصِيدَة (حورية)
فَأَهْلًا بِكُلِّ أَنَاشِيدِهَا
إِذَا جَمَعَ الشَّمْلُ فَالْمُلْتَقَى ..
يَطْيِبُ بَعْدَ أَغَارِيدِهَا



(*) الليلة الدماء هي آخر ليلة في الشهر العربي بظلامها الدامس.



مرد علي خطاك (*)

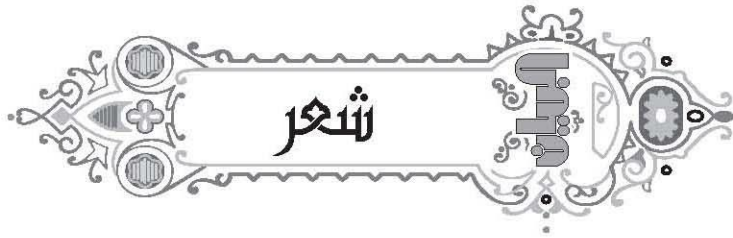
شعر: رجا القحطاني
(الكويت)

بوح إذا رفرفت أصداءه اتسقا
فمن يؤلف لي صمتي إذا نطقا
تسلقت قصتي معراج ذاكرتي
فطوحت بي إلي أعماقها قلقا
يعاقر الألم الكوني نبض دمي
فيرجف النبض في شبابتي نزفا
مسافر العمر كم خلضت لي مدناً
على خطاك، وكم شعبتني طرقاً
تلك المسافات صلصال، تشكلها
يدا اغترابك ما يغري بي الأفقا
أشبع روحك من ناي الحنين مدى
فجرح الناي في مرآتك الألقا
إن طوقتك قلاع اليأس ضيقة
فاحضر بحلمك في سردابها نفقا

فوضى المدينة ما أغوتك ضجتها
إذ لم تزل لهدوء الريف معتنقا
هناك وارىت جثمان الأنا .. وهنا
قدمت أحلام من ودعتهم .. طبقا
تخضب الوقت من موال وحشتهم
رسائل تترأى .. وشوشات لقا



(*) القصيدة التي شارك بها الشاعر في المرحلة الثانية من مسابقة (أمير الشعراء)



(وَأَنَا فَرِيبٌ مِنْ جَمْرٍ لَحْمِي)

شعر: أشرف البولاقى

(مصر)

لَا بُدَّ مِنْ شَجَرٍ وَعَشْرِ بِنَادِقٍ
وَهُوَ بَعِيدٌ عَنْ هَوَاكِ وَوَرْدَةٍ
لَتَنَامَ نَاطِحَةُ السَّحَابِ عَلَى يَدَيَّ !
هَلْ أَنْتِ وَاجِدَةٌ

لِيَهْبَطَ - فِي الرُّوَاقِ - الْأَصْدِقَاءُ مُسَلَّحِينَ ؟
لَعَلَّهُمْ إِنْ أَطْلَقُوا النَّيْرَانَ
فِي وَجْهِ الْبِلَادِ عَرَفْتَ مَنْزِلَتِي

وَقُلْتُ : مُعَذِّبٌ !
وَلَعَلَّهُمْ إِنْ فَجَّرَ الْوَاشُونَ
قُنْبَلَةً بِمِيدَانِ الْغَوَايَةِ أَدْرِكُونِي !
أَدْرِكِي أَنْتِ الْحَقِيقَةَ بِالْحَقِيقَةِ
لَا مَجَازَ إِذَا احْتَفَلْتُ أَوْ اشْتَعَلْتُ
فَكُلُّ أَحْوَالِي - كَمَا أَبْصَرْتُهَا -
خَضِرَاءُ .. لَا جَمْرٌ وَلَا مَاءٌ
هُوَ الْإِشْرَاقُ

مُتَّصِلٌ بِفَيْضِ السَّاعَةِ الْأُولَى
تَنْزِلُ عِنْدَهَا

وَأَقَامَ - فَوْقَ أَصَابِعِي - بَيْتاً
تَطْوِفُ حَوْلَهُ الْأَعْضَاءُ سَكْرَى

أدركي أنت الحقيقة في حضوري أو غيابي
كيف تتصل العلاقة بين محبوبين
واحدنا يُعَذِّبُ
والمُعَذَّبُ واحدٌ
بيننا جموعك أنت واقفةً ببابي ؟
كلما قلت : اذهبوا
قالوا :

بلادك خلضنا ، والوقت سيدنا
(أنصحو ؟ أم فؤادك غير صاح ؟) (*)
أنا سيد الأوقات
لكن البلاد بعيدة
وأنا قريبٌ من جراحي !..
لا بُدَّ من شجرٍ وعشرٍ بنادقٍ
وهوى بعيد عن هواك
ووردتين

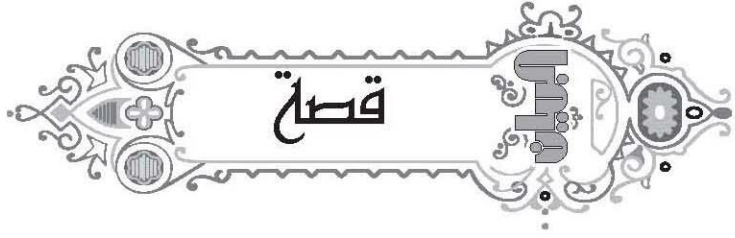
لتعرفي ماذا يدور الآن في خلد الإله

عن الطغاة
<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

وقد مضوا يتضحكون على أبي
وأنا المعلق في فضائك يا أبي
هل كنت تتركني بغير قِيامة ؟
لا وجد يسكن في هواك
ولا مشيئة في هواي
فأنا أموت مُخلصاً
وأقوم لا أدري

أَمْخَلَصَ - تقوِّدُ إلى أبي -
أم غير مُخلصٍ خطأي !!

(x) صبر البيت تجرير وعجزه : عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَّاحِ .



حتى يحين اللقاء

بقلم: جميلة سيد علي
(الكويت)

دوووم... دووووم، دوي الانفجار الهائل خلخل الهواء، بعثر جزيئات الفضاء، سحب الأوكسجين من الجو ليمنع استمرار الحياة. تناثرت بفعل قوته قطع من الزجاج، تقاطعت المنشورات الزجاجية المنشطرة بأحجام مختلفة، اعترض بعضها البعض الآخر فانشق بطن الضياء و تبعثرت ألوان الطيف حزماً ملونة مصدرها أهرامات منكسرة.

بنصف إغماضة من جفن أثقله إسدال طويل، استشعرت لونين فقط، سعلت بقوة لكثافة اللون الأصفر، غبار ثقيل أعقب الانفجار الهائل، واصلت السعال وهي تحاول رفع الجفنين. لمعت نجوم ذهبية فأثارت استغرابها الناعس، كيف تسلل اللون الذهبي إلى ألوان الطيف؟

- إنها نجوم تحت الجفون المسدلة فقط..
بررت لنفسها وواصلت رقادها.

.....

- زيدي كمية الأخشاب في الموقد، أكاد أتجمد من البرد!
انبعث الصوت خافتاً مرتعشاً.

- ليس من البرد فقط أكاد أفشعر من القصة المخيفة!
أجاب صوت آخر لا يقل عن الأول خفوفاً و ارتعاشاً.

بابتسامة غامضة و نظرات مقطببة تفحصت من حولها

- لستن صغيرات السن لتخشين رواية عمرها مائة عام.

خاطبت الراوية المرتعشات اللاتفات حول اللهب بصوت عميق، حدجتهن بنظرات اخترقت أعماقهن و هي تخاطبهن بحزم.

- أردت بهذه الحكاية تمضية الوقت في هذا اللقاء الموسمي، لذا فإما أن تصمتن لأتم رواية النائمة المسحورة أو أن نصمت جميعا و نخلد للنوم.

تفرست في وجوههن برهة.

- كان ساحراً مخيفاً، واصلت الراوية روايتها بعد أن شجعها صمت المستمعات بصوت نقلهن إلى جو السحر والغموض وهي تثقب بأعواد الأخشاب الجافة لسان اللهب الذي يلتفطن حوله.

- ولماذا كان ساحراً؟ سألت إحدى الجالسات بنزق و تأفف قبل أن تضيف تعودنا في جميع الروايات أن تكون كل الساحرات نساء.

صرخت الراوية بصوت مدوي

- كان ساحراً.

.....

تأآآآآآ - تأآآآآ - تأآآآآ هشم لفظ الساحر بقية المناشير الزجاجية بعنف، تقاطعت قمم الأهرام المتناثرة مع قواعدها، تدرجت حزم الضوء بفعل انشطار الأهرامات الزجاجية ذات القمم الحادة. فتداخلت ألوان قوس قزح مرة أخرى.

هزت النائمة رأسها الثقيل بصعوبة، حاولت رفع الستارين الحجريين من فوق عينيها، تطاير الغبار الأصفر الكثيف مرة أخرى، ثم تلاشى، فلمحت طيوراً تسد الأفق، طيوراً برتقالية و خضراء..

استغربت في نصف إغفائها كيف تطير الطيور في الليل ؟

كانت متأكدة أنها لا تنام إلا ليلاً.

<http://Archivebeta.Sakhi.net>

تواصل البدوي وتواصل تقاطع المنشورات، تكسرت الألوان وتبعثرت، تداخلت وامتزجت، سالت وتجمدت، فاستحال الكون من حولها كرة بلورية مسحورة.

.....

- هل تقول إنها من رعيتي ؟ وأنها ظلت نائمة مائة عام؟

- نعم يا مولاي، و الغرفة المسحورة هي البرهان.

تساور الحاكم والأعوان، أحضروا العرافين والكهان.

- كيف ينام إنسان مائة عام؟ خاطب الحاكم الجميع بغضب واستكثار، و أكثر من هذا تابع بنفس القوة، كيف ينام داخل أسوار قصري دون أن يلحظه بشر منا ؟

- أنه فعل ساحر مأكراً يا مولاي، أحاط نفسه بالطلاسم و حصنها بالتعويذات الشريرة حتى لا يشاركه أحد في النائمة ولو حتى بنظرة.

أجاب العراف محاولاً تبرير الموقف الغريب.

- وكيف يوجد ساحر في مملكتي؟

رد الحاكم سريعاً و هو يتفرس غاضباً في وجوه الجميع.

- إنه ساحر متسلل يا مولاي.
- أجاب كبير الكهان متلعثما و مبررا فشلهم في التصدي للموقف العصيب
- تخلخل الهواء حول الحاكم الغاضب، فارتفعت صيحاته في الفضاء.
- لماذا ساحر متسلل؟
- لماذا فتاة من ريعتي ؟
- لماذا النوم مائة عام ؟؟؟

.....

دااااام - دااااام - دااااام تطايرت جميع الألوان الزجاجية، تحطمت الأهرامات
و المنشورات و أشباه المستطيلات، تبعثرت حتى الذرات، فتلاشت جميع الأشكال
و ارتفعت ألوان الطيف إلى السماء.
تحركت الستائر الثقيلة، فافتحم النور العيون.
- نور ! أهذا أنت ؟
تمتمت من بين شفيتها و قد شعرت به يضيء حياتها.

.....

- وهكذا أيتها الخائفات المرعوبات فقد أغفل الساحر المخيف ذو الأحجية والرموز
والتعويذات والشموع، تفاعل الزمان.
قالت الراوية وهي تعدل من جلستها بصوت حرصت أن يكون واثقا هادئا وعالياً.
- تفاعل الزمان ؟ تفاعل الزمان ؟
رددت الجالسات باستغراب و قد تداخلت الألفاظ.
- تفاعل مكونات الغرفة الزجاجية التي حجز الساحر فيها النائمة مائة عام مع
الغبار والشمس والنور والظلام.
أجابت الراوية على جميع التساؤلات وتابعت، والأهم من هذا تفاعل الجميع مع
أنفاس النائمة التي لم يخمدتها الرقاد مائة عام.
ثم واصلت دس الأخشاب بين فكي النار.

.....

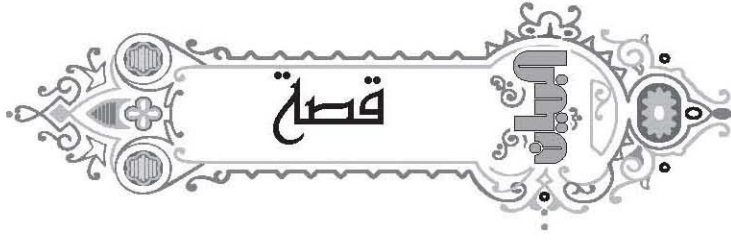
- تقول اصطحبها الفارس نور الذي وصل المدينة اليوم فقط ؟ وأن الانفجارات
الزجاجية المدوية هي التي قادته إليها ؟
تمتم الحاكم بهدوء وهو يعيث بلحيته في وقار الأمراء والملوك.
- نعم يا مولاي !!! لقد التقفها بين ذراعيه و سار بها في الدروب بعيدا عن الغرفة
المسجورة.
أجابه الناس المحتشدون في الإيوان.

- غريب هذا الساحر؟ واصل الحاكم حديثه بنفس الوقار، حبسها في زجاجة
أخفاها في قصري و حجبها بعيدا عن عيون الجميع مائة عام ! ثم تنهد متسائلا
أمن أجل أن يتحطم السحر و الشر في هذا اليوم بالذات؟
التفت إلى الحشد المستغرب متابعاً
- هل كان الساحر يخبئها كل هذه الأعوام من أجله أم في انتظار وصول النور إلى
المدينة؟

.....

- أسعدت صباحاً يا نور.
بنبرات عذبة، و لفتات حانية رددت النائمة التي استيقظت لتوها التحية السعيدة.
- صباحاً أو مساءً، أجابها بنفس الود و الحنان، لقد اقتحمت عالمك لأملأه بالنور.





أحلام اليقظة

بقلم : ياسين الهيثم
(المغرب)

إنني رأيتُ فيما يرى النائم، وإنني لبين النائم واليقظان، إذ:

عهد الصداقة

رأيت في منامي صديقاً عزيزاً يسألني:

- لم مشيت في جنازتي البارحة ؟

- حفاظاً على عهد صداقتنا إلى آخر رمق.

- وهل تحسب الأمر منتهياً بهذه السهولة ؟

ومدّ يده ليضممني إلى صدره، فصاحوت وأنا أصرخ عالياً:

سائق بين الراكبين

حلمتني أقود حافلة على متنها حشد من الراكبين. أحسست بالتعب فأثرت أن أنعم ببعض الراحة وبعدها نعاود اختراق الجبال الشامخة. كنتُ أحسبني السائق البارع والمتفرد بين الراكبين. صارت الحافلة تقودني دون هواده وسط الجبال، فما أن نبلغ رأس إحدى منحدراتها الصعبة حتى يحيلنا كالتسهم إلى رأس منحدر ثانٍ أصعب منه. ولم أقو على إيقاف الحافلة إلا وأنا منهوك القوى.

خاف القوم وحشة الخلاء وخشوا أن تسبقهم كل الحافلات، فقام أحدهم ونابوني سائقاً بثبات. ولما ترك مكانه لم أراه فيما بعد، فقد استفتقت قبل ذلك..

الضال الحسن

طلعت عليّ شمس يوم جديد فدفعتني البيت دفعاً إلى الخارج. انطلقنا على رغبنا مكتكتين، ونشاكمت مقل جهشانة في حسرة وقلق. أقبلت فتاة آية في الجمال، اشتتها كل الخواطر، فقال صاحبي:

- هذا فال حسن. وحتما سيكون كل شيء بخير..

وصحوت قبل الاختبار..

بلادة

تابعت المشهد في منامي باهتمام، خرج من بين القطيع كهش سمين فارتقى في سور ضيق

يعلو شيئاً فشيئاً، وإذ بلغ القمة جعل يبيع من فرط الدهشة والخوف، فما عاد قادراً على القفز لعلو الموضع، ولا الرجوع لامتلاء المعشى بالكباش التي خرجت في أثره ..

حمل في حضن صاحبه

مررنا به ونحن في طريقنا إلى قضاء أحد الأعمال. كان وهو مترع على الطوار يحتضن حملاً وديعاً بين ذراعيه. وكانت نظرة الحمل تتم عن أنسة إلى حاضنه. حين عودتنا، كانت نظرة الحمل ما تزال على حبالها، بيد أن رأسه كان مقطوعاً وملقاً على الأرض أمام صاحبه! بعثني انتفاضة حاملة من نومي..

خطبة

كان صوت الإمام وهو يتلو خطبة الجمعة هادئاً، رقيقاً، ناغماً. تربعت على الحصير فتدلى رأسي بين كتفي حتى كاد ذقني يلامس صدري. رأيتني أتذكر مع صديقي بطرس في أمر الإسلام، قال لي:

- الحق أنني لا أعرف عن هذا الدين إلا تعدد الزوجات، وأينما وجد الإسلام ساد الاقتتال والتطرف، والعالم شاهد على هذا..
ولدت كلماته في نفسي شعوراً بالغضب مشوباً بحيرة قاسية. يجدر بي أن أقول شيئاً، إلا أنني لا أمتلك آليات الإقناع. وأردف بطرس:

- لعلك لا تذكر يا صديقي أن الدين يتفشى خصوصاً بين الفئات المحرومة. فهو لا يعدو أن يكون تعزية عن العوز ونتيجة من الجهل..

تذكرت أن صديقي لم يكن يتحدث بلغتنا، فكيف يتكلم اليوم لغة عربية سليمة؟ في تلك اللحظة استنفقت. وحمدت الله في نفسي على أن الأمر لم يكن إلا حلمًا. اعتدلت في جلستي. وبكل حواسي أصغيت إلى الخطبة..

شجرة الحياة

كانت الشجرة مثقلة بالثمر. جاءها قوم فانتقوا أطيب ما تحمل. ولحقهم من أتوا على ما فضل من ريعها. ثم تسابق أناس قطفوا أوراقها وتفننوا في طهيها، فحمدوا الله على نعمائه ودعوه طامعين في غلتها.

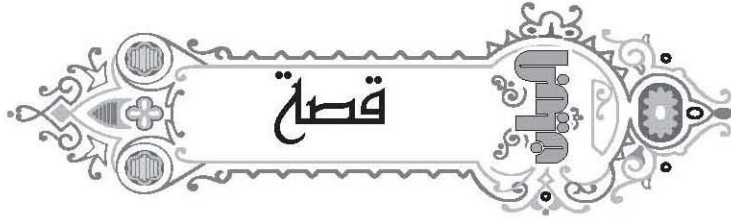
فلما مال هؤلاء الآخرون بوجوههم كانت الشجرة قد استحالت كومة من الحطب..

رسالة بعثتها إلي

قرأت رسالة حملتني على الامتناع، عثرت عليها في درج مكتبي. فتحت الظرف وقرأت الرسالة في دهشة. كان صاحبها يعيب أسلوب في الكتابة، ومضمون الأعمال التي خلتها إبداعاً. ونصح لي في إشفاق أن أصرف وقتي وجهدي في الكتابة في أمر قد يكشف موهبتي.

ثم عاودت القراءة في وقت متأخر من نومي فلم ألق إلى الرسالة بالاً.
وأقرأها اليوم فأكاد أجزم أنها تحمل توقعي..

تصحيح: عفواً، هذه إقصص لم تكن حلمًا، أو قريبة من الحلم، أو حتى حلمًا خفيفاً. كانت واقعا، أجل واقعا كالحلم. والعنوان الأساس والعناوين الداخلية ليست إلا عتبات، ولا يصح أن يحاسب أحد على نواياه. أما وإن قبلتم الدعوة فلا يخرج أحد منكم حتى يحكم على الأعمال!



الوشم المر

بقلم: جمال مشاعل
(الإمارات)

كلما استغرقت معه في بحار اللذة نهض كالمجنون وانهاled على وجهها صفعاً ..! كالمسوعة تنتزع أشتات نفسها وعيناها تطفحان بالدموع، فالحال لا يسعف بالشكوى ولا الصراخ مهما كانت الصفعات حادة، فليس باليد حيلة. تكبت لهاثها المحموم، وتخنق رعشاتها، ثم تجهش باليكاء بعد أن تتوارى في ثيابها. كالبعير الهائج ينزوي في أحد أركان المنزل لينفث دخان سيجارته معلناً غضبته الكبرى التي لا يعرف أحد سببها، ملامح وجهه تشي بأفكاره المشتتة المشردة كعصافير أطلق عليها الصياد النار.

دقائق معدودة ثم تبدأ براكينها بالهدوء رويداً رويداً، تنتظر إلى زوجها الذي يستر نفسه بقطعة قماش كورقة التوت، قابلاً في عالمه الخاص. تستذكر حبهما الجارف الذي فاضت أمسيات القرية بأخباره، حتى حملته مياه المطر ونسمات الصباحات الجميلة كسمفونية خالدة، تستعيد ما كان عليه حال زوجها قبل بضعة أشهر يتنازعها الألم والأمل؛ تشهد أنه رجل ودود ولطيف، وتعلم أنها عنده أغلى ما في الوجود على حد تعبيره لما يتغزل بها، تعود نفسها إلى صفائها.

تقترب منه: أرجوك، أتوسل إليك .. لماذا تضطرب فجأة وتصب غضبك علي؟!

ما ذنبي .. هل اقترفت خطأ ؟

في عينيه بقايا ثورة الغضب، هو وحده يعرف سببها، ولكن هل يعترف؟
بحنان وحب تتأمله، كل طباعه تنمّ على كبريائه وشهامته التي لا تزال تبوح بها
ملامحه، جسده يتدفق حيوية ورجولة، وجهه الأسمر غزير الشعر، عيناه السوداوان
وبريقهما الأسر، عضلاته المفتولة، طول قامته ومنكباه العريضان، صدره البارز الذي
يتوسطه وشم حديث العهد، وشم أدقّ من الرسم لوجه رجل وسيم ذي ابتسامة أسرة
وغامضة.

صمت يسود المكان، ولا شيء سوى حركة بندول الساعة بدقاته الرتيبة، وإلى جانب
الساعة صورتها، هو وهي في ليلة العمر، يداهما متشابكتان، ليشيدا لبَنَات أسرة
جديدة، أما باقي أرجاء الغرفة فليس فيها إلا بعض قطع الأثاث وبقايا حب.

خلف زجاج الخزانة تبدو صورة جماعية له ولزملائه في الشركة، يتوسطهم صاحب
الشركة الكبرى بوجهه الوسيم وابتسامته الغامضة.

بصره يجوب المكان كله ثم يرتدّ خسيراً دون أن يستوعب أسرار اللحظة التي جعلته
يرتكب فعلته التي قيدته بأصفادها، ثم ساطت عليه وساوس الجن والإنس معاً. لن
يغفر لنفسه ذلك الخطأ الجسيم، وسيصلح ما تمّ إفساده أيّاً كان الثمن ومهما كانت
النتيجة.

يجذبه صوته من غياهب وساوسه: مالك يا ابن الحلال، استهدي بالله يا رجل..
ألسنت شريكة حياتك.. لم لا نتقاسم همومنا ؟

بعينه اللتين تكتنزان ألقاضاً مبهمه يحرق في نضارة وجهها المصبوغ بحمرة الألم،
تتفاقم آلامه وهو يتوسل: الله يرضى عليك اتركني بحالي.

تنزوي متشاعلة بترتيب الوسائد ولملمة بعض ملابسه، فيما يرتحل مع سيجارة جديدة
كأنما ينتقم بإحراقها دون أن يستمتع بدخانها!

بطرف خفي يتأمل جمال زوجته فيحترق كسيجارته التي تتوهج نارها كلما عبّ دخانها، أوقات حلوة أمضاها معها منذ عرفها قبيل الزواج، ولم يدم الأمر طويلاً حتى تكلفت المعرفة بالخطوبة ثم الزفاف، ومع كل مرحلة كانت جرعة السعادة تزداد، وجرعة الحب تزداد أيضاً، حتى كان ما قد كان وبدأ يشعر بمراكب الغيرة تمخر سكينه نفسه كلما اقترب منها.

قاتل الله الجشع، ما ضرّ لو بقيت حالنا مستورة، يا للرفيق كم كان يؤلمهم صك العبودية ووشمه على أيديهم، فكيف ارتضيه على صدري، ليتها كانت عبودية فقط. يغتم خلو المكان بعد أن خرجت زوجته ليقف أمام المرأة، يحدق في الشكل الملائم لصدرة وبهمس حزين غاضب: إنه هو بابتسامته الماكرة مازال يتلمظ ويلعق شفتيه، يجمع قبضته ويلكم بها صدره مرات عديدة. لا يشعر بالألم أمام لذة الانتقام، ولكنه الخاسر دوماً.

لم تعد كل المحاولات تجدي أمام هذا الوشم الكريه، حتى إن ذلك الفنان الخبيث الذي أجاد رسمه لم يجد وسيلة لانتزاع الشكل إلا الجراحة أو خربشة الصورة حتى تضع تفصيلها وملاحمها. هما أمران أحلاهما مر.

- أنت مجرم لو نزع الصورة، وحقير دنيء لو تركتها! بهذه العبارة حدث نفسه، ثم كرر جملة: ليتها مجرد عبودية، إنها ندالة ودناءة، إنها أكثر من ذلك بكثير، دائماً يحشر أنفه بيني وبينها، كثيراً ما ضبطته يتلمظ وهو يدس وجهه في مخمل صدرها، آه.. يا للقسوة والمرارة! نعومتها تسكره، أقسم إنني كنت أحس بحركة رأسه كالسكارى منتشياً بشذاها، أي رجل سافل أنا حين فكرت بوشم وجهه على صدري ولم أحسب حساباً لما يحدث؟!

- أيها الفنان المبدع، يا سيد اللون، يا أمهر مخلوق في الدنيا، انزع هذه الصورة عن صدري وخذ ما تريد.

قهقه الجبان بشماته وهو يقول: إذا كان صدرك لا يهكم فحياتي تهمني يا سيد

..أتريد أن يقصوا يدي؟ ألا تعرف أنه من المقربين؟ أنسيت أنه ... سامحك الله،
أجنت يا رجل؟ ثم بم أساء إليك حتى لم تعد تحتل صورته أكثر من شهر فقط؟
إن عطاياء وهباته تعم الجميع، ألم يكن هذا الوشم سبب ترفيتك و زيادة معاشك، فلم
البحود؟ ألم تفاخر به وتباهى أمام عيون الجميع وعلى الملأ؟

آه .. يا إلهي ليس كل شيء يمكن أن يقال بم أجيبه؟ هل أبوح بكل ما أشعر به، وبما
أشاهده بأم عيني؟ هل أقول: إنه رجل شرير، سيء، علاقاته المشبوهة زكمت الأنوف
برائحتها النتنة؟ سيقولون وما دخلك أنت؟ كيف أعبر عما ينتابني؟ عما يمزقني
ويطحنني ثم يعصف بي في لظى الجحيم؟

حالة من الغيان تتملكه حالما يقترب منها، وكلما أرادت أن تقترب منه تصلبت يداها
لتدفعها وتحولاً دون اللقاء!

زرقة عينيها تضطرب .. تتلاطم الأمواج فيهما، وتبدأ كل المخلوقات المتوحشة بالظهور،
ومن تينك البحيرتين المضطربتين تهطل إشارات استفهام كأملطار موسمية في أنسب
الأزمنة ولكن على سبخة لا تثمر أبداً!

حياتهما لم تعد تطلق، ينابيع الاحترام تجف رويداً.. رويداً، ذلك الحب الدافئ أسرج
مطاياء للرحيل مخلياً المكان لصقيع الكراهية!

- أمد الله في عمرك أيها الطبيب .. سأعطيك ما تريد وانزع لي هذا الوشم، إنه
يضايقني وأخشى على جلدي من التسمم، حكة فظيعة تتتابني كل مساء فأهرش
صدري، أكاد أمزق جلدي.. انظروا!

لم تتطل الحيلة على الطبيب؛ فالهرش ليس من جراء حكة، مد نظارته ذات العدسات
الكريستالية النظيفة والإطار البراق، وضيق بين عينيهِ، مطّ شفته السفلى، وهز رأسه
مبدياً استكباره، ثم أجابه وهو يشدد على حروف كلماته: لكن الوشم طبيعى وسليم،
ولم أر في حياتي أدق من هذا العمل الفني البديع، أظنه . أدام الله ظله وهباته . قد

أحسن إليك وإلى الواشم حين رأى صورته قرب قلبك النابض دوماً بالعرفان!!
بالله قل لي ألم يفرض رسمها على صدور جميع العاملين وموظفي شركة الكبرى،
وبشيء من الخبث استدرك: طبعاً أقصد صدور الرجال منهم؟
- يا دكتور .. (دخيل عرضك) خلصني من هذه الورطة.

— رجل أبله أنت، أية ورطة تتحدث عنها، اصغ إلي سأعتبر نفسي لم أسمع شيئاً،
أم تريدكم أن يغيبوني في...؟، ويكبح الطبيب جماح كلماته هنيهة ثم يكمل بعد لحظة
تفكير خاطفة: ألا تعلم أن شقيقته زوجة...؟، ويقطع كلامه ليصمت ثانية، وبعد ثوان
قليلة يردف: أستغفر الله من هذا اليوم، يا أخي لا يمكن نزع الوشم دون أن يبقى له
أثر، وإذا سألوك عنه فهم ستجيب؟ حينئذ سيأخذونك أنت ومن نزعته في رحلة، الله
وحده يعلم تفاصيلها، وأنا لا أحبذ هذه الرحلات: لذا انهض من هنا ولا تطرح علي
بلاءك.

ما إن خلع نعليه وارتقى في ركن المنزل كمقاتل خاض غمار حرب مني بفشله الذريع
فيها، حتى أسند رأسه إلى كفيه، وسيجارتته في فمه، ثم ارتحل مع أفكاره، ولم
يستغرق طويلاً حتى انتشله صوتهما:

- اسمع لست جرباء ولا برصاء، ولم أقترف عملاً مشيناً، أما أن أبقى هكذا معلقة
لا متزوجة ولا مطلقة فهذا لا يناسبني، بيت أهلي مليء بالخبز...

لم تكن لديه الطاقة لسماع أكثر من ذلك، أطلق حكمه النهائي بجملة وثلاث كلمات
مكررات، بصوته الواهن رمى قبلة وثلاث رصاصات على حياتهما مدمراً دفة
الماضي والمستقبل.

- اسمعي: لم أعد أحتمل أبداً .. أنت طالق، طالق، طالق .

ظل الوجه الوسيم ذو الابتسامة التي لا يمكن تفسيرها مسيطراً على مكانه ؛
لم يعد الأمر سراً بعد أن غرق في الحانات، إذ كلما أمعن في الشراب حتى السكر

نهض ليسكب على صدره ثمالة الكأس وهو يهذي: اشرب يا... ثم يقسم أمام الآخرين
أن ذلك الوجه الوسيم ذا الابتسامة التي لا يمكن تفسيرها يتلمظ و لا يتورع أن يمد
أنفه ليشم الروائح الرقيقة والناعمة!

لم يطل الوقت به حتى أبحر في مجاهيل الماضي، لم ينسوه، ولكنهم لم يجرؤوا على
تذكره، وظلت قصته تتحدى النسيان، حقيقة رجل عابر في زمن عابر.





رسالة ماجستير الأدبية الباحثة/

ليلى محمد صالح

المكان السردى في القص النسوي

الكويتي

دراسة في علاقة المكان بالزمان

حصلت مؤخراً الكاتبة والباحثة ليلى

محمد صالح على درجة الماجستير من

جامعة الكويت- كلية الدراسات العليا-

اللغة العربية وآدابها. عنوان الأطروحة

المكان السردى في القص النسوي

الكويتي- دراسة في علاقة المكان

بالزمان.

تناولت الدراسة ظاهرة المكان السردى،

بوصفه محوراً رئيساً، من خلال متن

قصصى يتكون من عشر مجموعات

قصصية لكتابات من الكويت. جاء المكان

فيها مملوءاً بالحياة والحركة ومتداخلاً

مع الزمان.

وتحقيقاً لهذا الهدف فقد تم تناول

هذا الموضوع في ثلاث فصول، مسبقة

بتمهيد ومنتية بخاتمة.

تحدثت الباحثة في التمهيد بإيجاز عن

مراحل تطور القصة القصيرة من أول

قصة كويتية (منيرة) التي نشرت في

مجلة (الكويت) عام ألف وتسعمئة وتسعة

وعشرين للشاعر خالد الفرج، مروراً

بمجلة (البعثة) ودورها في استقطاب

الأقلام النسائية ونشر محاولاتها

القصصية الأولى، ثم وصولاً إلى

فترة سبعينيات القرن العشرين، حيث

فرضت المرأة الكويتية حضورها الثقافي

والأدبي، وتطور أسلوبها القصصي من

حيث التقنيات والخصائص الفنية، ومن

حيث التجديد والإبتكار وحدثاً التعبير،

فشهدت الساحة الأدبية في الكويت

تحولاً وتطوراً في القصة نظراً للمتغيرات

الفكرية والاجتماعية.

في الفصل الأول تناولت الباحثة المكان

بوصفه إطاراً نظرياً، أي تعريف المكان

والحديث عن أنواع الأمكنة المغلقة والمفتوحة، العامة أو الخاصة.

أما الفصل الثاني فقد جاء تطبيقياً، حيث استهل الفصل بجدول إحصائي يوضح أنواع الأمكنة وتكرارها في الخطاب السردي، من خلال مجموعات قصصية يتضمن متنها مائة وخمساً وثلاثين نصاً سردياً تتنوع فيها الأمكنة وتتفاوت. في الفصل الثالث بحثت العلاقة بين المكان والزمان وتجليات هذه العلاقة من خلال دراسة تطبيقية لعشر قصص قصيرة يتوفر فيها المكان بوصفه دلالة وظيفية، ويتم تصوير شخوصها وفق انتقالاتها الزمنية وكيفية التعامل مع الزمن في أحداث القصص، وقد يستحيل وصف الخلل العربي يكاد يخلو من دراسة هذه التصورات إذا ما عزلت عن المكان والزمان، لأن الشخصيات تحتاج إلى مكان لحركتها، والمكان يحتاج إلى زمان يتسوعبه.

ومن أهم الأسباب التي دعت الباحثة لاختيار موضوع هذا البحث، "المكان السردى في القص النسوي الكويتي" : ١. قلة الدراسات النظرية التي تناولت المكان في القصة القصيرة في الكويت، رغم وجود بعض الدراسات والتحليلات،

والمكان السردى في القص النسوي الكويتي

١. قلة الدراسات النظرية التي تناولت المكان في القصة القصيرة في الكويت، رغم وجود بعض الدراسات والتحليلات،

والمكان السردى في القص النسوي الكويتي

١. قلة الدراسات النظرية التي تناولت المكان في القصة القصيرة في الكويت، رغم وجود بعض الدراسات والتحليلات،

والمكان السردى في القص النسوي الكويتي

١. قلة الدراسات النظرية التي تناولت المكان في القصة القصيرة في الكويت، رغم وجود بعض الدراسات والتحليلات،

والمكان السردى في القص النسوي الكويتي

١. قلة الدراسات النظرية التي تناولت المكان في القصة القصيرة في الكويت، رغم وجود بعض الدراسات والتحليلات،

والمكان السردى في القص النسوي الكويتي

والانتظار وما رافق ذلك من آثارٍ نفسيةٍ عميقة مؤلمة، وتناولت ذلك ليلى العثمان، فاطمة يوسف العلي، وباسمة العنزي.

٥. جاء المكان في بعض القصص التي تناولتها الدراسة عابراً وهامشياً ولا يعدو أن يكون مجرد خلفية تتحرك فيها الشخصيات دون الاهتمام بجزئياته أو وصف آثاره لمعرفة مدى التحولات الاقتصادية التي مرت عليه، ولكن هناك قصص كثيرة أوضحت تنوع الأمكنة وتنوع العلاقات الانسانية التي عاشت أو تنقلت من خلالها فكان المكان فيها عنصراً فاعلاً ومحركاً لسير الأحداث وخصوصية الأشخاص للمكان والزمان في النصوص السردية لكاتبات القصة القصيرة في دولة الكويت.

أعضاء لجنة أمتحان الأطروحة:

د. مرسل العجمي مشرفاً.

أ.د. نسيمة الغيث مناقشاً.

أ.د. تركي الغيص مناقشاً.

وقد أعبرت هذه الأطروحة الأولى التي أهتمت بالمكان السردية في الإبداع القصصي للمرأة الكويتية.

وفي الخاتمة توصلت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى بعض الاستنتاجات:

١. هناك تفاوت في المستوى الفني، والسرد التقليدي، وبعض القصص تجاهلت التتابع الزمني أثناء التقل، كما أن الأحداث فيها لم تسر على نسقٍ واحد.

٢. ظهر في بعض القصص مدى التهام والتصاق الكاتبات بالبيئة والواقع المحلي، والحنين لأحياء كويت الماضي، من خلال بيوتها الطينية المنتشرة في أحياء الكويت القديمة وتسمى باللهجة المحلية (الفرجان)، وهذا يعكس خصوصيات الحياة المعيشة في الكويت القديمة كما في نصوص ليلى العثمان وثريا البقصمي.

٣. الارتباط الكبير بالبحر، بحر الفوص والسفر واليامال، حيث يتكرر ذكر البحر في حضور طاغٍ عند عالية شعيب وليلى العثمان وهيفاء السنعوسي.

٤. تناولت المرأة في قصصها زمن الغزو والاحتلال ومدى آثاره على الوطن والإنسان الذي عانى مرَّ الترقب